





CORPUS:611917

Europäische Kunst Um 1400

AUT/ED: Hurm,O

CLASS : F.A.EUR      LOC: A

COPY: 1



03  
16 JUN 1993







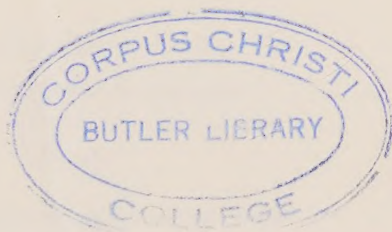






# EUROPÄISCHE KUNST UM 1400

Achte Ausstellung  
unter den Auspizien des Europarates



Kunsthistorisches Museum  
Wien

Alle Rechte an Texten und Bildern vorbehalten



Umschlagbild: Das Sternbild der Jungfrau aus einem Missale  
vom „Meister des Martyrologiums“ (Österreichische Nationalbibliothek,  
Wien, Cod. 1850).

Umschlagschrift: Professor Dr. Otto Hurm, Wien.

Druckstöcke: Anstalt Beissner & Co., Wien.

Druck: Friedrich Jasper, Wien.




Die Ausstellung  
EUROPÄISCHE KUNST UM 1400

wird veranstaltet von der  
ÖSTERREICHISCHEN BUNDESREGIERUNG  
durch das  
BUNDESMINISTERIUM FÜR UNTERRICHT

Sie wird durchgeführt unter den  
Auspizien des Europarates

im  
Kunsthistorischen Museum Wien  
7. Mai 1962 bis 31. Juli 1962



Digitized by the Internet Archive  
in 2024

[https://archive.org/details/bwb\\_KT-530-665](https://archive.org/details/bwb_KT-530-665)



## EHRENSCHUTZ

Bundespräsident  
DDr. Adolf SCHÄRF

## EHRENKOMITEE

Seine Eminenz Erzbischof von Wien  
Kardinal DDr. Franz KÖNIG

Bundesminister für Unterricht  
Dr. Heinrich DRIMMEL

Bundesminister für Auswärtige Angelegenheiten  
Dr. Bruno KREISKY

Bundesminister für Finanzen  
Dr. Josef KLAUS

Bürgermeister der Bundeshauptstadt Wien  
Franz JONAS

Die Ausstellung steht unter der Patronanz der ICOM



## SACHVERSTÄNDIGENAUSSCHUSS

### Vertreter des Europarates:

Comte Victor de PANGE, Kulturabteilung im Generalsekretariat des  
Europarates Straßburg

### Belgien:

Emile LANGUI, Directeur Général des Arts, des Lettres et de l'Edu-  
cation Populaire de Belgique, Brüssel  
Hoofdconservator Dr. W. VANBESELAERE, Conservateur en chef,  
Musée Royal des Beaux-Arts, Antwerpen

### Dänemark:

Botschaftssekretär Ole BIERING, Königlich Dänische Botschaft,  
Wien

### Deutsche Bundesrepublik:

Professor Dr. Ludwig GROTE, Generaldirektor des Germanischen  
Nationalmuseums, Nürnberg  
Oberkonservator Dr. Günther SCHIEDLAUSKY, Germanisches  
Nationalmuseum, Nürnberg

### England:

Peter LASKO, Assistant Keeper of the Department of British and  
Medieval Antiquities, British Museum, London

### Frankreich:

Directeur H. HAUG, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg  
Directeur Jean PORCHER, Conservateur en chef du Département des  
manuscrits, Bibliothèque National, Paris  
Professor Pierre MOISY, Directeur de l'Institut Français, Wien

### Griechenland:

Direktor Emanuel HADZIDAKIS, Byzantinisches Museum, Athen

I t a l i e n:

Soprintendente Professore Giovanni PACCAGNINI, Palazzo Ducale,  
Mantua

L u x e m b u r g:

Alfred STEINMETZER, Administrator des Staatsmuseums,  
Luxemburg

N i e d e r l a n d e:

Jonkheer D. C. RÖELL †

Dr. J. HULSKER, Hoofd van de Afdeling Kunsten van het Ministerie  
van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, 'S-Gravenhage

N o r w e g e n:

Martin BLINDHEIM, Keeper of the Medieval Department Univer-  
sitetets Oldsaksamling, Oslo

Ö s t e r r e i c h:

Universitätsprofessor Dr. Vinzenz OBERHAMMER, Erster Direktor  
des Kunsthistorischen Museums, Wien

S c h w e d e n:

Hauptkonservator Monica RYDBECK, Riksantikvarieämbetet och  
Statens Historiska Museum, Stockholm

S p a n i e n:

Dr. Diego Angulo INIGUEZ, Direktor des Instituto Velazquez,  
Madrid

In der folgenden Liste sind die Leihgeber sowie alle anderen öffentlichen und privaten Stellen und Persönlichkeiten angeführt, die durch ihre tatkräftige Mitarbeit die Ausstellung unterstützten.

In erster Linie aber sei hier hervorgehoben, daß das Gelingen dieser europäischen Schau einzig dem wahrhaft internationalen Zusammenwirken und großzügigen Entgegenkommen der Regierungen aller beteiligten Staaten, vertreten durch die mit kultureller Förderung befaßten Abteilungen ihrer Ministerien sowie durch ihre Botschaften und die anderen zuständigen Institutionen, zu danken ist.

## Europarat

Präsident des Ministerkomitees S. E. E. Averoff-Tositsas, Präsident der beratenden Versammlung P. Federspiel, Präsident des Kulturrates S. E. Minister J. Kuypers, Generalsekretär L. Benvenuti, Direktor A. Haigh. — Ministerialrat Dr. G. Hohenwart, Sektionsrat Doktor A. Grösel.

## Belgien

ANTWERPEN: Musée Mayer van den Bergh (Präs. J. van Merlen, Dir. J. de Coe), Musée Royal des Beaux Arts (Dir. Dr. W. Vanbese-laere). BRÜGGE: Cathédrale Saint-Sauveur (T. R. Chanoine Botte). BRÜSSEL: Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits (Cons. en chef Dr. H. Libaers, Cons. F. Masai), Musées Royaux des Arts et d'Histoire (Cons. V. Verhoogen). LÜTTICH: Universitätsbibliothek (Rect. Prof. M. Dubuisson, Bibl. en chef J. Gobeaux-Thonet). TOURNAI: Cathédrale (T. R. Chanoine J. Cassart). YPERN: Hôpital Belle (M. J. de Cook).

## Dänemark

KOPENHAGEN: Kongelige Bibliotek (Dir. Dr. P. Birkelund), Kongelige Kobberstiksamling (Haupt-Kons. E. Fischer).

## Deutsche Bundesrepublik

ALTMÜHL DORF: Kirchenverwaltung (Pfarrer Otto Gastager). ASCHAFFENBURG: Kath. Pfarramt St. Peter und Alexander. BADEN-BADEN: Zähringer Museum (S. K. H. Markgraf Berthold

von Baden und I. K. H. Markgräfin Theodora von Baden). **BAD WILDUNGEN:** Pfarrkirche (Pfarrer W. Disselnkötter). **BERLIN:** Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Senator Prof. Dr. Tiburtius, Doktor Steinberg). — Ehem. Staatl. Museen (Gen.-Dir. Prof. Dr. L. Reide-meister), Gemäldegalerie (Dir. Prof. Dr. C. Müller-Hofstede, Doktor J. Kühnel), Kunstgewerbemuseum (Dir. Dr. A. Schönberger), Kupferstichkabinett (Dir. Dr. H. Möhle), Skulpturenabteilung (Dir. Prof. Dr. P. Metz, Dr. Zoege von Manteuffel). **BIELEFELD:** Evang.-Luth. Neustädter Marien-Kirchengemeinde (Pf. Meyer). **BRAUNSCHWEIG:** Herzog Anton Ulrich-Museum (Dir. Dr. G. Adriani), Städtisches Museum (Dir. Dr. Bilzer). **COBURG:** Kunstsammlungen Veste Coburg (Dir. Dr. Maedebach). **DARMSTADT:** Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hessisches Landesmuseum (Dir. Dr. G. Bott, Doktor W. Beek). **DORTMUND:** Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (Dir. Dr. R. Fritz). **ERLANGEN:** Universitätsbibliothek (Dir. Prof. Dr. F. Redenbacher, Dr. A. Dietzel). **ESSEN:** Domkapitel der Münsterkirche (S. E. Dr. Franz Hengsbach, Bischof von Essen, Dompropst Prof. A. Reiermann, Mons. W. Sandforth). **FRANKFURT:** Museum für Kunsthandwerk (Dir. Dr. P. W. Meister), Staedelsches Kunstinstitut (Prof. Dr. E. Holzinger, Dr. K. Schwarzweller), Städt. Galerie (Dr. A. Legner). **HAMBURG:** Kunsthalle (Dir. Prof. Dr. A. Hentzen), Museum für Kunst und Gewerbe (Prof. Dr. E. Meyer, Dr. L. Möller). **HANNOVER:** Städt. Galerie im Landesmuseum. **HARBURG:** Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Kunstsammlungen (S. D. Eugen Fürst zu Oettingen-Wallerstein). **HERSBRUCK:** Evang.-Luth. Kirchengemeinde (K. R. Dekan Söllner). **KASSEL:** Hessisches Landesmuseum (Dir. Dr. H. Vogel). **KÖLN:** Die Goldene Kammer der Basilika St. Ursula (Gen.-Dir. der Museen der Stadt Köln Prof. Dr. G. von der Osten), Kunstgewerbemuseum (Dir. Dr. E. Köllmann), Schnütgen-Museum (Dir. Prof. Dr. H. Schnitzler), Wallraf-Richartz-Museum (Dir. Dr. H. Keller). **KONSTANZ:** Rosgarten-Museum (S. von Blankenhagen). **LÜNEBURG:** Museumsverein für das Fürstentum (Vors. Oberstadtdirektor Dr. W. Bötcher, Dir. Dr. G. Körner), Ratsbücherei (Dr. G. Luntowski). **MÖNCHEN-GLADBACH:** Hermann und Maria Schwartz. **MÜNCHEN:** Alte Pinakothek (Gen.-Dir. Prof. Dr. K. Martin), Bayerisches Nationalmuseum (Gen.-Dir. Prof. Dr. C. Th. Müller, Dr. E. Steingraber), Sammlung Julius Böhler, Herzogliches Georgianum (Prof. DDr. W. Dürig, Prof. DDr. E. Pascher), Staatliche Archive Bayerns (Gen.-Dir. Prof. Dr. H. Lieberich), Staatliche Graphische Sammlung (Dir. Prof. Dr. P. Halm, Dr. B. Degenhart), Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (L. Freiherr von Gumpenberg, Dr. H. Thoma), Wittelsbacher Landesstiftung für



Kultur und Wissenschaft. MÜNSTER: Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte (Vors. des Museumsvereins Oberverwaltungsgerichtsrat L. Strater, Dir. Dr. H. Eichler). NÜRNBERG: Evang.-Lutherische Kirchenstiftung St. Lorenz, Evang. Reform. Gemeinde St. Martha, Germanisches Nationalmuseum (Gen.-Dir. Prof. Doktor L. Grote, Dr. G. Schiedlausky). OBERWESEL: Kath. Kirchengemeinde (Pfarrer T. Bungard). OFFENBACH: Deutsches Ledermuseum (Dir. Dr. G. Gall). SCHLESWIG: Schleswig-Holsteinsches Landesmuseum (Dir. Dr. E. Schlee). SOEST: Wiese-Georgs-Kirchengemeinde. STUTTGART: Kultusminister Dr. G. Storz. — Staatsgalerie (Dr. U. Schmidt), Württembergisches Landesmuseum (Dir. Prof. Dr. Fleischhauer). TÜBINGEN: Universitätsbibliothek, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibliothek (Dir. Dr. W. Gebhardt). ULM: Evang. Gesamtkirchengemeinde, Münster-Bauamt. WEIKERSHEIM: Der Senior des Gesamthauses, F. J. Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst. XANTEN: Kath. Kirchengemeinde St. Victor (H. Propst A. Wilms).

## England

The British Council, London, Fine Arts Department: Dir. Mrs. L. Somerville, Deputy Director J. Hulton, J. Acton. — The British Council, Wien: Dir. Ch. Hewer.

Selection Committee: J. Beckwith, Assist. Keeper of the Dept. of Arch. and Sculp., Victoria and Albert Museum. — M. Davies, Dep. Keeper, National Gallery. — P. Lasko, Assist. Keeper of the Dept. of Brit. and Med. Antiquities, British Museum. — C. Oman, Keeper of the Dept. of Metalwork, Victoria and Albert Museum. — Prof. F. Wormald, Dir. of the Institute of Historical Research, London University.

CAMBRIDGE: Corpus Christi College (Dr. R. Vaughan, Librarian). Trinity College (Dr. C. R. Dodwell, Librarian). LACOCK: Parish of Lacock (Rev. G. R. Brocklebank). LONDON: British Museum (Dir. Sir F. Francis, R. L. S. Bruce Mitford, E. Croft Murray). National Gallery (Dir. Sir P. Hendy). Victoria and Albert Museum (Dir. Sir Trenchard Cox, L. A. Lane, J. W. Pope-Hennessy). Dean and Chapter of Westminster Abbey (L. E. Tanner, Librarian). OXFORD: Ashmolean Museum (Dir. K. T. Parker), Bodleian Library (Dr. R. W. Hunt), Christ Church (Sir Roy Harrod), Corpus Christi College (J. H. Aston, Librarian), Exeter College (The Rev. Cannon E. W. Kemp). SYDMOUTH: A. W. Wyndham Paine.

## Frankreich

Association française d'Action Artistique (Dir. Ph. Erlanger, F. Gobin).

ANGERS: Château, Service des Monuments Historiques (Insp. Gen. J. Dupont, Insp. princ. Taralon M. Eschapasse). BOURGES: M. le Ministre R. Boisse, Cathédrale (Cons. R. Gauchery), Musée (Cons. J. Favière). CHARTRES: M. Pichard, Maire, Musée (Cons. R. Gobillot). COLMAR: Bibliothèque de la Ville (Cons. P. Schmitt). DIJON: Musée des Beaux Arts (Cons. en chef P. Quarré). LANGRES: Musée Saint-Didier (T. R. Chanoine Didier). LAON: Musée de la Ville. LYON: Musée Historique des Tissus (Cons. R. de Michaux). PARIS: Le Général et Mme Béthouart, Bibliothèque de l'Arsenal (Cons. en chef J. Guignard), Bibliothèque Nationale (Dir. gen. J. Cain), Département des Manuscrits (Cons. en chef J. Porcher), Cabinet des Estampes (Cons. en chef J. Adhémar, Mlle Hébert). ICOM (Représ. perm. Mme J. Marette), Musée de l'Armée (Dir. Général H. Blanc), Musée des Arts Décoratifs (Cons. en chef J. Guérin), Musée de Cluny (Cons. en chef F. Salet), Musée du Louvre, Peintures (Cons. en chef G. Bazin), Cabinet des Dessins (Cons. en chef J. Bouchot-Saupique), Sculptures (Cons. en chef P. Pradel. Cons. G. Hubert), Objets d'Art (Cons. en chef P. Verlet). SCHLETTSTADT: Député-Maire M. A. Ehm. STRASSBURG: M. le Prés. P. Pfimlin, Maire, Musées de la Ville (Dir. H. Haug), Musée de l'Oeuvre Notre-Dame (Cons. V. Beyer).

## Irland

DRUMLECK: Slg. John Hunt.

## Italien

Prof. Dott. B. Molajoli, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Rom. Prof. Dott. Mario Salmi, Presidente del Consiglio Superiore. Dott. Angelo Filipuzzi, Direktor des Ital. Kulturinstituts, Wien.

ASCIANO: Museo d'Arte Sacra (Don A. Salotti). BERGAMO: Ente Comunale di Assistenza, Accademia Carrara (Pres. Dott. P. Ipolito), Basilica St. Maria Maggiore. BOLOGNA: Museo Civico (Dir. Prof. L. Laurenzi, Dott.ssa R. Pincelli). CHURBURG (Vintschgau): Dr. Hans und Dr. Oswald Graf Trapp. CITTA DI CASTELLO: Pinacoteca (Sindaco G. Corba). FERMO: Il Sindaco. FLORENZ: Sopr. alle Gallerie Prof. Dott. F. Rossi, Galleria dell'Accademia (Dir. Dott.ssa L. Marcucci), Galleria degli Uffizi (Dir. Dott.ssa L. Becherucci), Museo Nazionale (Dir. Prof. Dott. F. Rossi), Gabinetto Di-

segni e Stampe (Dir. Dott.ssa G. Sinibaldi), Basilica di S. Croce (P. G. Barsottini), Museo Bardini (Dir. Prof. G. Cirri), Palazzo Pitti, Museo degli Argenti (Dir. Dott.ssa A. M. Francini Cieranfi). IMPRUNETA: Basilica di S. Maria. MAILAND: Museo Poldi-Pezzoli (Dir. Prof. G. Gregoriotti), Pinacoteca di Brera (Dir. Prof. G. A. Dell'Acqua, Dir. Dott. F. Russoli). MONTEPULCIANO: Duomo (S. E. Mons. E. Giorgi, Vescovo). PADUA: Museo Civico (Dir. Dott. A. Prosdocimi). PESARO: Museo Civico (Dir. Prof. G. C. Polidori). PISA: Chiesa Nazionale dei Cavalieri di San Stefano (Mons. I. Felici), Museo Nazionale (Dir. Prof. Arch. N. Bemporad). ROM: Galleria Nazionale, Coll. d'Armi Odeschalchi (Sopr. Prof. E. Lavagnino), Museo di Palazzo Venezia (Dir. Prof. Dott. A. Santangelo). ROVIGO: Accademia dei Concordi (Dir. Prof. A. Broglio). SAN GIOVANNI VALDARNO: Ven. Confraternità della Misericordia. TREVISO: Capitolo della Cattedrale (Mons. G. A. Agostini). URBINO: Capitolo diocesano (Mons. G. Ubaldi). VENEDIG: Ca d'Oro (Sopr. Prof. G. Pacagnini), Biblioteca Marciana (Dir. Prof. T. Gasparrini Leporace), Galleria dell'Accademia (Dir. F. Valcanover), Museo Correr (Dir. Prof. G. Mariacher), Palazzo Ducale, Armeria (Dir. Prof. Arch. E. Trincanato), Parocco di S. Maria Gloriosa dei Frari (R. P. Chiaлина), Seminario Patriarcale (Mons. A. da Villa). VERONA: Museo di Castelvecchio (Sindaco Prof. G. Zanotto).

## K a n a d a

MONTREAL: Prof. et Mme L. V. Randall.

## N i e d e r l a n d e

AMSTERDAM: Rijksmuseum (Gen.-Dir. Dr. A. F. E. van Schendel). DEN HAAG: Koninklijke Bibliotheek (Dir. Prof. Dr. L. Brummel). GOUDA: Bürgermeister Dr. K. F. O. James, Städt. Museum „Het Catharina Gasthuis“ (Dir. Dr. J. Schouten). HAARLEM: Stadsbibliotheek, Teylers Stichting (Prof. Dr. J. Q. van Regteren-Altena, J. H. van Borssum-Buisman). ROTTERDAM: Museum Boymans-Van Beuningen (Dir. J. C. Ebbinghe Wubben). UTRECHT: Aartsbischoppelijke Museum (Dir. Dr. D. P. A. R. Bouvy).

## N o r w e g e n

OSLO: Universitetets Oldsaksamling (Dir. Prof. Dr. B. Hougen, M. Blindheim).

## Österreich

S. E. Dr. Johannes Schwarzenberg, Österr. Botschafter in London. — Gendarmeriezentralkommando: General Dr. Josef Kimmel. Oberstleutnant Friedrich Hock.

ALTENBURG: Benediktinerstift (S. G. Abt Maurus Knappek OSB, Pater Gregor Schweighofer OSB). ALTENMARKT: Pfarrkirche S. H. Dechant J. Fink). ALTENSTADT bei Feldkirch: Dominikanerinnenkloster (Priorin Sr. M. Amata Schreiber). ST. ERHARD IN DER BREITENAU: Pfarrkirche (Pfarrer F. Ketz). GRAZ: Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum (w. Hofrat Dr. B. Binder-Kriegelstein, Prof. Dr. H. Koren, Dr. Franz Graf Meran, Dr. G. Smola, Dr. K. Woisetschläger), Universitätsbibliothek (Dir. Dr. E. Glas). HERZOGENBURG: Augustiner-Chorherrenstift (S. G. Propst Georg Hahn, can. reg. Abt). INNSBRUCK: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Präs. Dr. E. Durig, Dir. Dr. E. Egg), Universitätsbibliothek (Dir. Hofrat Dr. J. Hofinger), Prämonstratenser-Chorherrenstift Wilten (S. G. Abt A. Stöger OPr.). IRRSDORF: S. H. Pfarrprovisor W. Huber, Straßwalchen. KLAGENFURT: Diözesanmuseum (S. E. Dr. Josef Köstner, Bischof). KLOSTERNEUBURG: Augustiner-Chorherrenstift (S. G. Prälat G. Koberger can. reg., Generalabt, DDr. Floridus Röhrig can. reg.). KREUZENSTEIN: Slg. Graf Wilczek. ST. LAMBRECHT: Benediktinerabtei (S. G. Konsistorialrat W. Blaindorfer OSB, Abt). RASTENBERG: Graf Thurn-Valsassina. SALZBURG: Franziskanerkirche (S. H. P. F. Schachl O. min.), Museum Carolino-Augusteum (Dir. Prof. Dr. K. Willvonseder), Benediktinerstift Nonnberg (Äbtissin E. M. Ehrentrudis Steidl OSB, E. M. Gertrudis Herzog). STAMS: Zisterzienserstift (S. G. Propst Eugen Fiderer O. cist., Abt). VIKTRING: Ehem. Stiftskirche (S. H. Pfarrer J. Mussger). WIEN: Sicherheitsdirektor Polizeipräsident Josef Holaubek, Leiter der Kriminalpolizeilichen Abteilung w. Hofrat Dr. Karl Slancar, Leiter des Sicherheitsbüros w. Hofrat Dr. Franz Heger, Stellv. Leiter Oberpolizeirat Dr. Friedrich Kuso, Generalinspektor der Sicherheitswache Dr. G. Lipovitz. — Erzbischöflicher Zeremoniär Dr. Johannes Nedbal. — Akademie für Musik und darstellende Kunst (Prof. Dr. J. Mertin). — Graphische Sammlung Albertina, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum (S. H. Prof. Dr. R. Bachleitner), Historisches Museum der Stadt Wien, Kunsthistorisches Museum (Gemäldegalerie, Slg. für Plastik und Kunstgewerbe, Slg. von Münzen, Medaillen und Geldzeichen, Waffensammlung), Österreichische Galerie, Österreichisches Museum für angewandte Kunst,

Österreichische Nationalbibliothek (Gen.-Dir. DDr. J. Stummvoll, stellv. Gen.-Dir. Dr. A. Kisser).

## Schweden

SCHLOSS ERIKSBERG (C. J. Freiherr Bonde). STOCKHOLM: Kungliga biblioteket (Dir. Dr. B. Dahlbäck), Nationalmuseum (Dir. Dr. C. Nordenfalk, Dr. P. Reuterswärd), Statens Historiska Museum (Hauptkons. M. Rydbeck). UPPSALA: Universitets Biblioteket (Ob.-Bibl. Dr. T. Kleberg). VADSTENA: Klosterkirche.

## Schweiz

BASEL: Historisches Museum (Dir. Prof. Dr. H. Reinhardt, Doktor H. Lanz), Kunstmuseum (Dir. Dr. F. Meyer, G. Duthaler), Kupferstichkabinett (Dir. Dr. H. Landolt), Universitätsbibliothek (Dir. Dr. C. Vischer, Dr. M. Burckhardt). LUGANO-CASTAGNOLA: Slg. Thyssen-Bornemisza (Baron H. H. Thyssen-Bornemisza, Kustos A. Berkes). ZÜRICH: Slg. Dir. Dr. L. Caflisch.

## Spanien

BARCELONA: Archivo de la Corona de Aragon, Cabildo Catedral, Museo de Arte de Cataluna (Dir. J. Ainaud de Lasarte), Museo Marés (M. F. Marés). GERONA: Cabildo Catedral, Museo Diocesano (Dir. J. Marchés Casanovas), Iglesia San Felix. VICH: Museo Diocesano (Cons. E. Junyent). ZARAGOZA: Cabildo Catedral de la Seo.

## Vereinigte Staaten von Amerika

BALTIMORE: Walters Art Gallery (Dir. E. S. King, Cur. Ph. Verdier). BOSTON: Museum of Fine Arts (Dir. P. Rathbone, T. N. Maytham). CLEVELAND: Museum of Arts (Dir. Sherman E. Lee, W. D. Wixom). NEW YORK: Metropolitan Museum of Art (Dir. J. Rorimer, S. V. Grancsay), Pierpont Morgan Library (Direktor F. B. Adams Jr.). WASHINGTON: National Gallery of Art (Dir. J. Walker, P. B. Cott, L. G. Rosenwald).



## AUSSTELLUNGSLEITUNG

### GENERALKOMMISSÄR

Universitätsprofessor Dr. Vinzenz OBERHAMMER

Dr. Erwin M. AUER

Direktor der Bibliothek und der Reproduktionsabteilung am Kunst-  
historischen Museum

Universitätsprofessor Dr. Otto DEMUS

Präsident des Bundesdenkmalamtes

Universitätsdozent Dr. Hermann FILLITZ

Leiter der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Kunst-  
historischen Museum

## SEKRETARIAT

Dr. Lilly SAUTER

Kunsthistorisches Museum, Wien I, Burgring 5, Tel. 93 25 66, Kl. 203

Die Ausstellung ist geöffnet:

täglich 10 bis 18 und 20 bis 22 Uhr, sonn- und feiertags 9 bis 13 Uhr



## DIE ÖSTERREICHISCHEN MITARBEITER

Universitätsprofessor Dr. Otto BENESCH, Direktor d. R. der Graphischen Sammlung Albertina.

Hochschuldozent DDr. Gerhart EGGER, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

Staatskonservator Dr. Eva FRODL-KRAFT, Bundesdenkmalamt.

Dr. Ortwin GAMBER, Waffensammlung am Kunsthistorischen Museum.

Dr. Franz GLÜCK, Direktor des Historischen Museums der Stadt Wien.

Dr. Viktor GRIESSMAIER, Direktor des Österreichischen Museums für angewandte Kunst.

Dr. Dora HEINZ, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

Dr. Günther HEINZ, Gemäldegalerie am Kunsthistorischen Museum.

Universitätsprofessor Dr. Eduard HOLZMAIR, Direktor des Münzkabinetts am Kunsthistorischen Museum.

Dr. Friderike KLAUNER, Gemäldegalerie am Kunsthistorischen Museum.

Dr. Bernhard KOCH, Münzkabinett am Kunsthistorischen Museum.

Dr. Walter KOSCHATZKY, Direktor der Graphischen Sammlung Albertina.

Dr. Georg Johannes KUGLER, Bibliothek und Reproduktionsabteilung am Kunsthistorischen Museum.

Dr. Victor LUITHLEN, Direktor der Sammlung alter Musikinstrumente am Kunsthistorischen Museum.

Dr. Erwin MITSCH, Graphische Sammlung Albertina.

Dr. Erwin NEUMANN, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum.

Universitätsprofessor Dr. Fritz NOVOTNY, Direktor der Österreichischen Galerie.

Universitätsdozent Dr. Gerhard SCHMIDT, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien.

Dr. Ernst SCHUSELKA, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum.

Universitätsprofessor Dr. Karl M. SWOBODA, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien.

Dr. Bruno THOMAS, Direktor der Waffensammlung am Kunsthistorischen Museum.

Staatskonservator Dr. Gertrude TRIPP, Bundesdenkmalamt.

Hofrat Dr. Franz UNTERKIRCHER, Direktor der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

## ALS VERTRETER DES BUNDESMINISTERIUMS FÜR UNTERRICHT

Ministerialrat Dr. Alfred WEIKERT, Leiter der Kunstsektion des Bundesministeriums für Unterricht.

Sektionsrat Dr. Adele KAINDL, Leiterin des Ausstellungsreferates im Bundesministerium für Unterricht.

# ABKÜRZUNGEN IN DEN LITERATURANGABEN

|                    |   |
|--------------------|---|
| Ausst.             | = Ausstellung   |
| Boll. Arte         | = Bolletino d'Arte (del Ministero della P. Istruzione) 1907 ff.   |
| Burl. Mag.         | = The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1903 ff.  |
| DELISLE            | = L. DELISLE, Recherches sur la librairie de Charles V., 2 Bde., Paris 1907.  |
| ESCHER             | = K. ESCHER, Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven, Basel 1917.  |
| GASPAR-LYNA        | = C. GASPAR und F. LYNA, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique, Paris 1937.   |
| Gaz. B. A.         | = Gazette des Beaux-Arts, 1887 ff.  |
| HARRISON           | = F. HARRISON, English manuscripts of the fourteenth century, London 1937.  |
| HERMANN (Tirol)    | = H. J. HERMANN, Die illuminierten Handschriften in Tirol, Leipzig 1905 (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, 1. Band).  |
| HERMANN V, VI, VII | = H. J. HERMANN, Die italienischen Handschriften des Ducento und Trecento, 3 Teilbände, Leipzig 1928—1930 (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Neue Folge V). — H. J. HERMANN, Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance, 4 Teilbände, Leipzig 1930—1933 (Beschreibendes Verzeichnis... Neue Folge, VI) — H. J. HERMANN, Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und Renaissance, mit Ausnahme der niederländischen Handschriften, 3 Teilbände, Leipzig 1935—1938 (Beschreibendes Verzeichnis... Neue Folge, VII). |

- HOLTER-OETTINGER** = K. HOLTER und K. OETTINGER, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne: Manuscrits allemands, in: Bulletin de la Société Française de reproductions de manuscrits à peintures, Paris 1938, S. 57 ff.
- Inventar** = F. UNTERKIRCHER, Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek, 2 Bde., Wien 1957 bis 1959.
- JAMES-MILLAR** = M. R. JAMES und E. G. MILLAR, The Bohun Manuscripts, Oxford (Roxburghe Club) 1936.
- Jb.** = Jahrbuch.
- Jb. Kh. S.** = Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1883 ff. Dann: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1920/21 ff.
- Kat.** = Katalog.
- LEROQUAIS (Livre d'heures)** = V. LEROQUAIS, Les Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale, 3 Bde., Paris 1927.
- LEROQUAIS (Psautiers)** = V. LEROQUAIS, Psautiers manuscrits des bibliothèques de France, 3 Bde., Macon 1940/41.
- Ma. Jb.** = Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1924 ff.
- MENHARDT** = H. MENHARDT, Verzeichnis der alt-deutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, 3 Bde., Berlin 1960/61.
- MILLAR** = E. G. MILLAR, La miniature anglaise aux XIVe et XVe siècles, Paris 1928.
- Mü. Jb.** = Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 1906 ff.
- PÄCHT** = O. PÄCHT Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929.

|                           |   |
|---------------------------|---|
| PANOFSKY                  | = E. PANOFSKY, <i>Early Netherlandish Painting</i> , Cambridge, Mass., 1953.  |
| Pr. Jb.                   | = <i>Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen</i> , 1880 ff. Dann: <i>Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen</i> , 1919 ff.   |
| RICKERT, <i>Miniatura</i> | = M. RICKERT, <i>La miniatura inglese</i> , 2. vol., Milano 1961.   |
| RICKERT, <i>Painting</i>  | = M. RICKERT, <i>Painting in Britain in the middle ages</i> , London 1954 (Pelican History of Art).   |
| RING                      | = C. RING, <i>A Century of French Painting</i> , London 1949.   |
| Städl. Jb.                | = <i>Städel-Jahrbuch</i> , 1921 ff.   |
| STANGE                    | = A. STANGE, <i>Deutsche Malerei der Gotik</i> , Berlin 1934 ff.  |
| TRENKLER (ital.)          | = E. TRENKLER, <i>Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne: Manuscrits italiens</i> , in: <i>Bulletin de la Société Française de reproductions . . .</i> , Paris 1937, S. 5 ff. |
| TRENKLER (franz.)         | = E. TRENKLER, <i>Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne: Manuscrits français</i> , in: <i>Bulletin . . .</i> , Paris 1937, S. 5 ff.  |
| VAN MARLE                 | = R. VAN MARLE, <i>The development of the Italian Schools of Painting</i> , Den Haag 1923 ff.   |
| VENTURI                   | = A. VENTURI, <i>Storia dell'Arte Italiana</i> , Mailand.   |
| Z. Kg.                    | = <i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i> , 1932 ff.   |
| Z. Kw.                    | = <i>Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft</i> , 1934—1943. Dann: <i>Zeitschrift für Kunstwissenschaft</i> , 1947 ff.   |

Vgl. auch S. 166, 245, 283, 441, 496, 512, 522.

## DIE KATALOGNOTIZEN BEARBEITETEN

- Dr. Zdravka EBENSTEIN: Kat.-Nr. 28, 38, 39, 46, 54—57, 60—64, 66, 73, 80—82, 84, 383—386, 401, 407, 433
- DDr. Gerhart EGGER: Kat.-Nr. 437, 438, 440—451, 453, 458, 460, 461, 463—466, 468—472, 474—476, 479, 482, 485, 488, 490, 498 bis 504, 506, 507, 510—513
- Dr. Hermann FILLITZ, teils in Zusammenarbeit mit Manfred LEITHE-JASPER: Kat.-Nr. 275, 334—382, 387—400, 402—406, 408—432, 434—436, 439, 452, 454—457, 459, 462, 467, 473, 477, 478, 480, 481, 483, 484, 486, 487, 489, 491—497, 505, 508, 509, 600, 601
- Dr. Eva FRODL-KRAFT: Kat.-Nr. 215—239
- Dr. Ortwin GAMBER: Kat.-Nr. 543—562
- Dr. Dora HEINZ, Kat.-Nr. 332, 333, 514—542
- Dr. Günther HEINZ: Kat.-Nr. 5—8, 10, 12, 13, 17, 29—31, 40—45, 47, 48, 53, 65, 67—69, 72, 76—79, 88, 89, 100, 101
- Dr. Eduard HOLZMAIR: Kat.-Nr. 563—566
- Dr. Friderike KLAUNER: Kat.-Nr. 1—4, 9, 11, 14—16, 18—21, 27, 32—37, 49—52, 58, 59, 71, 74, 75, 83, 85, 86, 87, 90—92, 95—99
- Dr. Bernhard KOCH: Kat.-Nr. 567—599
- Dr. Erwin MITSCH: Kat.-Nr. 240—274, 276—331
- Dr. Erwin NEUMANN: Kat.-Nr. 275, 334—382, 387—400, 402 bis 406, 408—432, 434—436, 439, 452, 454—457, 459, 462, 467, 473, 477, 478, 480, 481, 483, 484, 486, 487, 489, 491—497, 505, 508, 509, 600, 601
- Dr. Vinzenz OBERHAMMER: Kat.-Nr. 22—26, 70, 93, 94
- Dr. Ernst SCHUSELKA: Kat.-Nr. 275, 334—382, 387—400, 402 bis 406, 408—432, 434—436, 439, 452, 454—457, 459, 462, 467, 473, 477, 478, 480, 481, 483, 484, 486, 487, 489, 491—497, 505, 508, 509, 600, 601
- Dr. Bruno THOMAS: Kat.-Nr. 543—562
- Dr. Franz UNTERKIRCHER: Kat.-Nr. 102—214



# INHALTSVERZEICHNIS

|  | Seite |
|--|-------|
| H. DRIMMEL, Zum Geleit . . . . .   | 1     |
| V. OBERHAMMER, Vorwort . . . . .   | 3     |
| A. LHOTSKY, Die Zeitenwende um das Jahr 1400 . . . . .                                 | 5     |
| H. SCHULTE-NORDHOLT, Die geistesgeschichtliche Situation der<br>Zeit um 1400 . . . . . | 27    |
| O. PÄCHT, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunst-<br>sprache . . . . . | 52    |
| CH. STERLING, Die Malerei um 1400 . . . . .  | 66    |
| Malerei . . . . .  | 79    |
| J. PORCHER, Die Buchmalerei um 1400 . . . . .  | 163   |
| Buchmalerei . . . . .  | 167   |
| L. GRODECKI, Die Glasmalerei um 1400 . . . . .   | 221   |
| Glasmalerei . . . . .  | 229   |
| O. BENESCH, Die Zeichnung . . . . .  | 240   |
| Zeichnungen . . . . .  | 246   |
| E. MITSCH, Die Einblattholzschnitte . . . . .  | 280   |
| Einblattholzschnitte . . . . .   | 284   |
| C. Th. MÜLLER, Plastik . . . . .   | 300   |
| Plastiken . . . . .  | 311   |
| P. VERLET, Die Goldschmiedekunst um 1400 . . . . .                                     | 375   |
| Kunstgewerbe . . . . .   | 378   |
| D. KING, Textilkunst um 1400 . . . . .   | 435   |
| Textilien . . . . .  | 442   |
| B. THOMAS und O. GAMBER, Kriegskleid und Waffe um 1400 . .                             | 492   |
| Waffen . . . . .   | 497   |
| E. HOLZMAIR, Die Medaille um 1400 . . . . .  | 507   |
| Medaillen . . . . .  | 508   |

|   |         |
|---|---------|
| B. KOCH, Die Münzkunst . . . . .                                | 512     |
| Münzen . . . . .  | 513     |
| B. KOCH, Die Kunst im Siegel . . . . .                          | 521     |
| Siegel . . . . .  | 523     |
| Nachtrag . . . . .  | 526     |
| Register der Künstlernamen . . . . .                            | 528     |
| Verzeichnis der Handschriften nach Aufbewahrungsorten . . . . . | 532     |
| Verzeichnis der Bildtafeln . . . . .                            | 535     |
| Bildtafeln . . . . .  | 1 — 160 |

## ZUM GELEIT

Der Besucher der Ausstellung, für die dieser Katalog geschrieben worden ist, wird da und dort auf ein Kunstwerk stoßen, dessen Teile durch Jahrhunderte an verschiedenen Orten Europas als kostbare Partikel eines Ganzen sorgsam gehütet worden sind; Partikel, die für die kurze Zeit dieser Ausstellung wieder das ursprünglich Ungeteilte bilden. Diese Objekte machen im höchsten Maße den Sinn dieser Ausstellung sinnfällig:

Dem Niedergang der mittelalterlichen Kultur gingen voraus das Hinschwinden der inneren Einheit, das Streben in verschiedenen Richtungen, die Störung und schließliche Zerstörung des Gleichgewichtes, Erstarrung, Aufspaltung und neue Entwicklung — in diesem Rhythmus geschah die Ablösung einer geschichtlichen Zeit. Heute wissen wir, daß diese Ablösung der Anfang des Zeitalters gewesen ist, an dessen Ende wir stehen. Aber wir blicken als Schicksalsverwandte, nicht als Vollender eines Zeitalters zurück. Unsere Väter dachten noch, daß eine geschichtliche Zeit die vorangegangene auslöscht. Dem entspricht eine Geschichtsvorstellung, die von einem in Urzeiten zurückliegenden ZERO ausgeht und in einem ZERO, das im Unendlichen liegt, mündet.

Gegen diese Vorstellung zeugt der reale Eindruck unseres geschichtlichen Erlebens, der uns im Wechsel der Zeiten auf höheren Stufen der Entwicklungen immer wieder verwandte Erfahrungen der Vergangenheit aufs neue erleben läßt. Das legt die Betrachtungsweise nahe, daß die Geschichte nicht als die Gerade von ZERO zu ZERO verläuft, sondern als eine Spindel, in der sich die zu höherer Wertempfindung führenden Stufen winden. Dabei erkennen wir zuweilen, auf der höheren Stufe der Entwicklung stehend, in der darunter liegenden Stufe Verwandtes, gleichsam zu höherer Entfaltung Vorgeformtes, das nicht in eine Vergangenheit zurücksinkt, „die Gott allein gehört“, sondern uns als Erfahrungstatsache auf eine neue Höhe begleitet, auf der wir Gott näher sind.

So vereint auch diese Ausstellung, bei deren Gestaltung die besten Geister Europas gebannt worden sind, nur scheinbar die Partikel-

chen europäischer Vergangenheit; in Wirklichkeit enthält sie das geistige Unterpfand des den Wechsel der Zeiten überlebenden Europas.

Nicht Teile, die einmal ein Ganzes gewesen sind, halten wir für einen kurzen Zeitraum sinnend betrachtend in Händen. Wir halten an einem Ganzen fest, das unverlierbarer Besitz aller Kulturen Europas ist: das Kontinuum, das uns hoffen läßt, daß es ein Europa von morgen geben wird.

Dr. Heinrich Drimmel,  
Bundesminister für Unterricht

## VORWORT

Beginnend mit dem Zeitalter des Humanismus hat die erste Folge der Ausstellungen, die 1955 in Brüssel ihren Ausgang nahmen und unter den Auspizien des Europarates alljährlich, und zwar jeweils in einem anderen Lande stattfanden, über die Kunst des Manierismus (Amsterdam), des Barock (Rom), des Rokoko (München), der Romantik (London) mit der Pariser Ausstellung „Die Quellen des 20. Jahrhunderts“ bis an die Schwelle unserer Gegenwart herangeführt. Die Reihe war damit zu einem gewissen Abschluß gekommen, denn die großen kunstgeschichtlichen Epochen der sogenannten „Neuzeit“ waren bei dieser Aufteilung nach Jahrhunderten wenn auch noch keineswegs erschöpft, so doch irgendwie bereits ins Blickfeld gerückt und beleuchtet worden. Jenseits dieses Zeitabschnittes aber warteten neue, noch vollkommen unverbrauchte Themenstellungen, die im Rahmen der Gesamtidee dieses weitgespannten Ausstellungsunternehmens nicht minder erfolgversprechend waren. Gilt es doch die kulturelle Einheit Europas von den verschiedensten Blickwinkeln her in ihren sprechendsten und kostbarsten Äußerungen, den Kunstwerken, aufzuzeigen. Rückgreifend auf das Mittelalter versuchte Spanien im Vorjahre in Barcelona die Darstellung der romanischen Kunst. Österreich wählt sich jetzt die „Europäische Kunst um 1400“ als Thema für die achte in Wien stattfindende Ausstellung der Reihe.

Die Wahl dieses Themas bedarf keiner Rechtfertigung. Einerseits zeigen die Länder Europas in dem für das Thema abgegrenzten Zeitraum (etwa 1370—1420) als Ergebnis gemeinsamer spätmittelalterlicher Geisteshaltung und ungemein verspannter kultureller Bezogenheiten in vielen ihrer künstlerischen Äußerungen eine Affinität, eine gemeinsame Richtung, einen Stil, der die Zusammengehörigkeit zu einer großen Einheit in geradezu greifbarer Weise zum Bewußtsein bringt. Es ist faszinierend, zu verfolgen, wie dieses wahrhaft „Europäische“ in der Kunst um 1400 eben aus der Berührung sich aufbaut, wie das „Internationale“ seine stilbildende Kraft von den einzelnen Ländern her erhält, wie deren Eigencharakter in der Folgezeit wieder stärker zu Einzeldialekten sich ausprägt und sondert.

Für dieses europäische Schauspiel bringt Österreich seine besondere Voraussetzung mit, weil es in dieser Epoche — begünstigt durch gewisse politische Verhältnisse, verwandtschaftliche Verbindungen des jungen Habsburger Hofes und die Nachbarschaft der Kaiserstadt Prag — selbst eine bedeutende Blüte erlebte, aus der sich nicht nur ein wesentlicher eigener Beitrag Österreichs für die Ausstellung, sondern vor allem auch ein echtes Fundament für diese anbietet.

Über alles rein Kunstgeschichtliche hinaus aber ist die Zeit „um 1400“ für unsere Gegenwart ein Thema von spannendster Aktualität: als Epoche der allgemeinen Neuorientierung, der Geburt des neuen Menschen und der daraus aufkeimenden Möglichkeiten und Wirren, ebenso aber auch der versuchten Reformen aus der Verwandtschaft der Zeitlage mit dem unübersehbaren, kaum zu überbrückenden Nebeneinander von hochgezüchtetem Traditionellen und vielem eben aufbrechenden Neuen, ja geradezu Revolutionären in der Umschichtung der Gesellschaft.

Gedankengänge dieser Art verpflichten, eine solche Ausstellung nicht in rein kunstgeschichtlichem Sinn aufzubauen. Ihr Ziel muß es vielmehr sein, die künstlerischen Erscheinungen freilich in kunsthistorischer Ordnung, aber doch zu einer Kulturschau zu vereinigen, aus der die gemeinsamen Tendenzen und Aufgaben der Zeit in sinnvoller Gegenüberstellung offenbar werden. Nicht nur die Malerei und Plastik, auch die vielen anderen Künste, vor allem die weiten Gebiete des sogenannten Kunstgewerbes, werden in dieser Ausstellung als gleichwertige Zeugen mit aufgerufen. Neben den filigranen Werken der Goldschmiedekunst fungieren etwa die Tapisserien und Glasgemälde als späte Vertreter der Monumentalkunst, und selbst die Architektur spielt, wenn nicht in den selbstverständlich unübertragbaren Gefügen aus Stein, so doch in den traumhaften, in Erfindungsreichtum geradezu unüberbietbaren Raumgebilden der Phantasie auf diesen Denkmälern eine gewichtige Rolle.

Aufbau und Durchführung dieser Ausstellung waren nur durch die Mit- und Zusammenarbeit aller jener Länder und Persönlichkeiten möglich, deren Namen auf den vorangehenden Seiten schlicht und nüchtern verzeichnet sind. Es obliegt mir, über das außerordentliche Maß von Selbstlosigkeit und Idealismus, über den hohen intensiven Glauben an Europa Rechenschaft zu geben, die sich hinter dieser Aufzählung verbergen, und allen, den Leihgebern wie den wissenschaftlichen Mitarbeitern und allen anderen Helfern, den wärmsten Dank zum Ausdruck zu bringen.

Vinzenz Oberhammer,  
Generalkommissär



## DIE ZEITENWENDE UM DAS JAHR 1400

*... colligere poteris, quam periculosus  
est status modernis temporibus in per-  
sonis ecclesiasticis et mundanis ...*

Kein weltfremder Stubengelehrter, kein Sittenprediger oder Berufspessimist hat damals diese Worte niedergeschrieben, sondern ein vielseitig gebildeter Mann des tätigen Lebens, der jahrelang an einem der Zentren des großen Geschehens seiner Zeit, in Rom, gar wohl die nötige Übersicht erwerben konnte. Sein Dictum läßt tiefes Unsicherheitsgefühl, ja unmittelbares Gefährdungsbewußtsein erkennen. War dies der sorgenvolle Seufzer eines einzelnen Ängstlichen oder bezeichnete es den Stimmungsgehalt seines Zeitalters? War seine Niedergeschlagenheit begründet oder nicht? Wenn es Sache der Historie ist, die Stichhaltigkeit zu prüfen, so wird mit den politischen Verhältnissen zu beginnen sein.

Die westliche Historiographie hat das mittelalterliche Imperium Romanum niemals hoch eingeschätzt. Anders als bei den Deutschen bedeutete ihr der Tod Friedrichs II. (1250) bis heute keine Epoche, und die Vorstellung vom Heiligen Reiche als „überstaatlichem Einheitssymbol der christlichen Kulturwelt des Abendlandes“ (E. E. Stengel) ist keineswegs europäisches Gemeingut. Gelegentlich wurde schon im Mittelalter einmal bemerkt, daß kein französischer Prinz die deutsche Krone — deren Besitz nach der Translations-theorie nicht nur den Anspruch auf die vom Papste zu vollziehende Krönung zum Kaiser, sondern bereits das Recht der „Herrschaft“ im Imperium verlieh — geschenkt erhalten wolle. Und dennoch hat im Laufe des XIV. Jahrhunderts die Welt mehrmals den Atem angehalten, wenn wieder ein *rex Romanorum in imperatorem promovendus* die Alpen überstieg, denn dieser scheinbar so obsolet gewordenen Würde wohnte eine unberechenbare potentielle Kraft inne: wenn einmal einer kam, der Genie und Mittel besaß, dem alten Schatten Realität zu verleihen, dann wurde seine Macht riesengroß (H. Hirsch)! Allerdings schien Karl IV. durch sein ernüchterndes Gebaren bewiesen zu haben, daß die latenten Gefahren des Kaisertums für die Ruhe Europas entschärft worden seien; aber nun war es gerade seine Harm-

losigkeit, die besonders in Deutschland, aber auch in gewissen Kreisen Italiens, nicht nur Hohn, sondern auch die schwersten Besorgnisse wachrief. Man muß etwa die schmerzlichen Klagen eines Konrad von Megenberg gelesen haben, und man muß sich vergegenwärtigen, was im Laufe der Jahrhunderte die Vorstellung vom Imperium wie vom Imperator gedanklich angereichert hatte: der Kaiser als höchster Herr der Christenheit, als allbesitzender und darum allein wirklicher Gerechtigkeitsübung fähiger Friedenswahrer, der — nach Dante — die Menschheit *per philosophica documenta* zur irdischen Glückseligkeit zu führen habe, der Kaiser als Vogt der Kirche und Schutzherr des rechten Glaubens, als zweites Himmelslicht, das aufzuleuchten habe, wann das erste sich verdunkle, als Promachos gegen Heiden und Ketzer, ungerechnet die weit verbreitete Meinung, daß einzig der Bestand des Imperium das Erscheinen des Antichrist zu verzögern vermöge, und alle die Curiosa der immer noch fortwuchernden, aus unvergessenen Prophetien gespeisten Kaisersage, in die sich längst auch schon soziale und nationale, sogar kirchenfeindliche Wunschträume eingedrängt hatten.

Darum hat man es nicht verstehen können, daß Karl IV., seinem Titel „Mehrer des Reiches“ (*augustus*) hohnsprechend, noch kurz vor seinem Tode Burgund den Franzosen preisgab. Immerhin war er noch eine respektable und auch respektierte Herrschergestalt. Als aber nach seinem Tode (1378) sein Sohn Wenzel eine Nachlässigkeit an den Tag legte, derentwegen man ihm das Gericht Gottes androhte, und als er vollends dem Galeazzo Visconti durch Verleihung der Herzogswürde praktisch Freizügigkeit gewährte, da hatte es die pfälzische Partei in Deutschland leicht, die Absetzung des Luxemburgers durch die Kurfürsten zu erwirken. So war im Jahre 1400 ein Tiefpunkt des Ansehens der zum Imperium berufenen römisch-deutschen Könige eingetreten.

Man denkt heute gerechter über Wenzel, weil man die Bedingtheit seiner Entschlüsse kennengelernt hat, und ebenso über seinen keineswegs durch eigene Schuld erfolglos gebliebenen Nachfolger Ruprecht (1400—1410). Als aber nach diesem wiederum ein Luxemburger, Siegmund, gewählt wurde, da fürchteten viele, es werde nun bald alles zugrunde gehen und die Christenheit einer Daseinsform beraubt werden, für die man keinen Ersatz wußte — in einer Zeit, in der die Osmanen sich nach ihrem Unglücke vor Ankara bereits wieder erholten, die Beseitigung des seit 1409 gar dreiköpfigen Schismas zur dringlichsten Aufgabe geworden war und allerorten Ketzereien aufkamen, die die tiefste Besorgnis aller derer erregten,

denen vor einem radikalen Umsturze der gesellschaftlichen Ordnung nicht nur Deutschlands graute. Damals hat Dietrich von Nyem jenes Wort vom *periculosus status* geschrieben. Es gehört zu den Treppenhitsen der Geschichte, daß derselbe Siegmund, den man mit solchem Mißtrauen empfangen hatte, einige Jahre später das nicht zu leugnende Verdienst erwarb, durch die Einberufung des Konstanzer Konzils die Bereinigung eines nahezu vierzigjährigen Skandals in der abendländischen Kirche einzuleiten und damit das Decorum des Heiligen Reiches einigermaßen wiederherzustellen.

Das Papsttum der Schismazeit gewährte aber einen womöglich noch traurigeren Anblick als das Königtum um 1400; es fehlte hier ebenso an Charakteren und an Intellekten. Immerhin kann der hartköpfige und jähzornige Urban VI. (gest. 1389) ungeachtet seiner eigensinnigen und im Grunde verfehlten Politik gegen Neapel, im unbeugsamen Kampfe nicht nur um sein Recht, sondern auch um die monarchische Papstidee vor dem Urteile der Geschichte noch einigermaßen bestehen, zumal er anerkanntermaßen in Geldsachen reine Hände bewahrte. Die übrigen Päpste aber — vielleicht mit Ausnahme des kurzlebigen Wissenschaftsfreundes Innozenz VII. (1404—1406) — waren wenig eindrucksvoll: der allzu tüchtige Finanzkünstler Bonifaz IX., der altersschwache, unter dem Einflusse habgieriger Verwandter sich selbst und der Kirche untreu gewordene Gregor XII., von Clemens VII. und Benedikt XIII. ganz zu schweigen; Alexander V. war ein uralter Mann, der nur noch ein Jahr zu leben hatte (1409/10), und Johann XXIII. mußte es sich gefallen lassen, daß man ihn über die primitivsten Anstandsregeln brieflich aufklärte. Im übrigen dominierten Kardinäle und Cliquen.

Aber nicht nur den Trägern der beiden höchsten Gewalten der Christenheit fehlte damals jede höhere Bedeutsamkeit, auch in der Welt der Staaten ist ein Mangel politischer Gestaltungskraft festzustellen, der nicht „zufällig“ sein kann; es ist, als seien um 1370 bis 1380 allenthalben die starken Individuen weggestorben, um einer Generation zu weichen, die im günstigen Falle gerade noch imstande war, das Ererbte über Wasser zu halten, aber nicht mehr.

In Frankreich war auf den politisch erfolgreichen Charles V, mit dessen Namen sich auch glanzvolle kulturelle Erinnerungen seiner Nation verbinden, ein alsbald in Umnachtung verfallener Herrscher gefolgt (Charles VI, 1380—1422), dessen Krankheit jene schrecklichen Parteienkämpfe der Bourguignons und Armagnacs heraufbeschwor, unter denen das Land unsäglich litt. In England war der Sohn des Schwarzen Prinzen, Richard II. (1377—1399), mit seinem

Streben nach königlichem Absolutismus gescheitert; fast gleichzeitig mit Wenzel erlitt er das Schicksal der Absetzung und starb bald darauf unter mysteriösen Umständen. Die Lancaster aber, die ihm folgten, Heinrich IV. und V. (bis 1422), galten strenger Denkenden nicht so ganz für legitim, so daß das Königtum dem Parlament, dem es so sehr verpflichtet worden war, Konzessionen machen mußte, die der Linie ihres Vorgängers zuwiderliefen. Auf der Iberischen Halbinsel waren Johann I. (gest. 1395) und Martin I. (gest. 1410) von Aragón völlig bedeutungslos; Heinrich III. von Kastilien (gest. 1406) hat wenigstens keinen Schaden angerichtet, Johanns II. (gest. 1454) Andenken bleibt durch die Hinrichtung seines vorzüglichen Ministers Alvaro de Luna befleckt, und Heinrich IV. brachte dann das königliche Ansehen vollends herunter. Bloß Johann I. von Portugal (1385—1433), der Vater Heinrichs des Seefahrers, und Karl III. von Navarra (1387—1425) gingen wensschon nicht als große, so doch als leidlich gute Könige in die Geschichte ein.

Die Schwäche der Krongewalt in Deutschland, die sich im Zuge einer bis auf Friedrich Barbarossa zurück verfolgbaren Territorialisierung zum Schaden der Zentralgewalt einstellte, kann nicht in allen Einzelheiten dargetan werden. Allbekannt ist aber das Streben der Herzoge von Österreich, sich von der Reichsgewalt völlig zu emanzipieren, wozu ihnen Karl IV. selbst schon 1348/62 mit einem *Privilegium de non evocando*, wie es sonst nur noch den Kurfürsten zustand, das Instrument geboten hatte. Sein Schwiegersohn Herzog Rudolf IV. ließ über die Absichten Österreichs keinen Zweifel mehr bestehen, und es würden sich noch seltsame Dinge begeben haben, wenn nicht ein vorzeitiger Tod den phantastischen Fürsten dahingerafft hätte (gest. 1365). Sein weniger genialer, aber zielbewußter, mehr auf die Probleme der inneren Politik bedachter Bruder Herzog Albrecht III. (1365—1395) hatte ein weit konstruktiveres Programm, doch fehlte ihm die strahlende Wirkung Rudolfs, und die fast gleichzeitig mit dem Ausbruche des Schismas nötig gewordene Teilung des *Domini in Austriae* (1379) mit seinem Bruder Leopold III. (gest. 1386) zog seinem Ausgreifen in die europäische Politik verständliche Schranken. Auf seinen Tod folgte ein jahrelanges Chaos wilder Nachfolge-, Teilungs- und Vormundchaftskämpfe, so daß der angebliche Ausspruch eines Luxemburgers, die Österreicher hätten sich selbst um ihre Geltung gebracht, völlig richtig war.

In Böhmen war die Stellung König Wenzels (gest. 1419) kaum viel stärker als die irgendeines anderen Dynasten seiner Zeit, obwohl



er durch weitgehendes Entgegenkommen wenigstens die Anhänglichkeit der Tschechen zu gewinnen wußte. Auch in Ungarn folgten auf König Ludwig I. den Großen (gest. 1382) Jahre der Wirrmis, die sich unter Siegmund (seit 1387) nicht beruhigte. Weniger noch als Österreich war das „apostolische“ Königreich damals in der Lage, in die europäische Politik einzugreifen, zumal es immer deutlicher die Aggression aus dem Osten zu gewärtigen hatte. Auf dem Balkan waren nicht nur die Serben nach dem Tode des „Kaisers“ Dušan (gest. 1355) in eine immer mißlichere Lage geraten, um schließlich 1389 auf dem Kosovo polje die entscheidende Niederlage zu erleiden, sondern auch die Bulgaren, deren Reich nach dem Tode Tvrkos (gest. 1391) einem äußeren und inneren Verfall anheimfiel, der die Byzantiner tief beunruhigte. Umsonst begab sich Kaiser Manuel II. (gest. 1425) auf eine Europareise, die ihn nach Rom, Paris und sogar bis nach London führte: er wurde mit leeren Worten abgespeist, wofern man ihn nicht gar unter dem Drucke der Lage zu konfessionellen Zugeständnissen zu bewegen suchte. Es war ein Glück, daß die Osmanen, die noch 1396 bei Nicopoli einen depri- mierenden Sieg über ein abendländisches Kreuzheer errungen hatten, bald darauf mit den Horden des Timur Lenk zu tun bekamen, die nach ihrem Siege 1402 den Sultan Bajesid I. gefangennahmen; so wurde die Katastrophe Konstantinopels um einige Jahrzehnte verzögert. In Rußland starb der Tatarensieger Dmitri Donskoj im Jahre 1389, und nun folgte zwar ein langsamer Aufstieg des Fürstentums Moskau, aber erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts hat es in Ivan III. einen bedeutenden Fürsten und Politiker erhalten.

Auch in Polen folgte auf den Tod des letzten Piasten, Kasimirs des Großen (gest. 1370), eine Ära langwieriger, allerdings recht zielbewußt gelenkter Umschichtungen, in denen der eben erst zur Annahme des Christentums bewogene Vladyslav Jagiello (1386—1434) eher Objekt als Subjekt war. Durch ihn wurde wohl der Zusammenschluß der Polen und Litauer, die Stärkung des slawischen Elementes und die Niederlage des Deutschen Ritterordens — und mit ihm des Deutschtums — im Osten (Tannenberg 1410) vorbereitet; allein das von Anbeginn an sehr locker gefügte neue Königreich Polen erlangte niemals eine beängstigende Machtstellung und auf die Gesamtlage Europas hatten diese Vorgänge vorerst keinen nennenswerten Einfluß. Gleiches gilt von der im Jahre 1397 durch die Tatkraft einer Frau — der „Semiramis des Nordens“, Margarethe von Dänemark — vollzogenen Kalmarer Union der drei nordischen Königreiche; schon die nächsten Jahre erwiesen die Unhaltbarkeit des Projektes.

Eine Ausnahme könnte Italien bedeuten, wo die Erhebung der Politik zum „Kunstwerk“ eine kaum überschaubare Fülle lokaler Geschehnisse herbeiführte, deren Bedeutung in der Zeit der Renaissancevergötterung wohl überschätzt worden sein mag. Gewiß ist zunächst, daß keiner der beiden Potentaten, denen damals bereits das Ziel der politischen Einigung der Apenninenhalbinsel vorschwebte, durchzudringen vermochte, weder Galeazzo von Mailand (1385 bis 1402), nach dessen Tod im Herzogtum alles schief ging, noch Ladislaus von Neapel (1386—1414), gegen den Johann XXXIII. gar einen Kreuzzug führen wollte. In Florenz, das lange unter dem Drucke Mailands stand und 1405 durch die Erwerbung Pisas wenigstens den Zugang zum Meere gewann, waren die Medici erst im Kommen — Giovanni (gest. 1429) war ein geschickter, aber keineswegs ein großer Politiker, der Staatsmann Colluccio Salutati (gest. 1406) noch ein Repräsentant des Trecento. Die Lage der Republik Venedig war nach dem Ende des Chioggiakrieges (1380) und der Erwerbung von Corfú (1387) im ganzen günstig, aber wenn in Florenz erst 1429 der große Cosimo auftrat, so haben die Venetianer erst 1423 in Francesco Foscari wieder einen bedeutenden Dogen erhalten. Das einst so mächtige Genua befand sich seit 1396 abwechselnd unter französischer oder mailändischer Fremdherrschaft, die mailändische Dynastie entartete in jeder Hinsicht. Von den übrigen norditalienischen Fürstentümern ist nichts zu berichten, was von mehr als bloß lokalem Interesse wäre.

Diese politische Übersicht ergibt eine erstaunlich negative Bilanz Europas in einem seiner drangvollsten, gefährlichsten Augenblicke. Grillparzers auf die Lage nach 1600 gemeinte Worte — „Die Zeit hat keine Männer, Freund wie Feind“ — passen mindestens ebenso gut auf die Epoche um 1400, die sich wie Tiefland ausnimmt, von dem aus gesehen die Geschehnisse des abgelaufenen Jahrhunderts wie fernes Hochgebirge erscheinen.

Doch kann, was einer Epoche an Großtaten der Diplomatie und des Schwertes versagt blieb, sehr wohl durch solche des Geistes auf anderen Gebieten ausgeglichen werden. Allein die nunmehr anzustellende zweite Überlegung wird ein überraschend ähnliches Ergebnis zutage bringen.

Das Spätmittelalter, dessen Kulmination um 1400 nicht bezweifelt werden kann, hatte mit dem grandiosen Versuch eingesetzt, die angestrebte Totalität des Weltbildes durch die Konkordierung des Glaubens mit dem Wissen zu erzwingen — unter Anwendung aller verfügbaren Forschungs- und Denkmittel, unter denen sich die

Werke und Lehren des erst damals so gut wie vollständig erschlossenen Aristoteles in erster Linie anboten. Aus diesem Geiste, aus dieser Gesinnung heraus entstand die kennzeichnende Leistung des XIII./XIV. Jahrhunderts: die *Summa*.

Sowie solche Gedankengebäude aufgerichtet dastehen, melden sich unvermeidlich die Zweifler, Teilkritiker und schließlich die Totalopponenten. Die kühne Präsumtion, das Rätsel der Sphinx gelöst, die Formel gefunden zu haben, nach deren kunstgerechter Anwendung kein „unerklärlicher Rest“ mehr bleibt, erregte zunächst Staunen und Bewunderung, allmählich aber Zweifel und zuletzt offenen Widerspruch. Der englische Franziskaner Wilhelm von Occam (gest. 1349) ging aufs Ganze, indem er die früher oder später fällige Frage aufwarf, ob der menschliche Intellekt überhaupt fähig sei, in den zentralen Problemen Erkenntnisse zu erzielen. Er verneinte sie; die Trennung des Wissens vom Glauben war die nächste Folge, aber es trat eine weitere ein: die Forderung, wenigstens im Bereiche der Wissenschaft nicht mehr in der hergebrachten Weise von den Begriffen auszugehen, sondern von den Einzeldingen, nicht von den Ideen, sondern von ihren Objektivationen. Damit trat der schon lange schwebende Universalienstreit in seine ernsteste Phase; jetzt ging es um die Entscheidung, ob man radikal umlernen müsse, was in der Tat nötig war, wenn man den Begriffen die Realität bestritt und sie zu bloßen *nomina* machte, zu Hilfsmitteln, zu „Rechenpfennigen“ des Intellektes.

Trotz Verurteilung etlicher Sätze durch die Päpste hat Occams Lehre die Feuerprobe bestanden. Der Nominalismus, den er begründete, setzte sich — was das Wichtigste war — an der Sorbonne durch und strahlte von da aus auf die jungen rechtsrheinischen Universitäten, besonders auf Wien. Man bezeichnete ihn bald als die *via moderna*; er wurde vorzugsweise von Gelehrten aus dem Weltpriesterstande getragen, wogegen die Regularen mehr oder weniger am Thomismus und Scotismus festhielten, der sich — als *via antiqua* — keineswegs ganz verdrängen ließ.

Ungefähr zur selben Zeit warfen Marsilius von Padua und Johann von Jandun ihren *Defensor pacis* in die Welt, der die Grundfesten der herkömmlichen Auffassung von Kirche und Gesellschaft angriff, indem er die Würdenträger nur noch als Exekutivorgane des Volkswillens gelten ließ und damit die zukunftsreiche Gedankenwelt der Demokratie erschloß.

Unter den Rammstößen dieser neuen Ideen erzitterte das ganze Gebäude der bisher geltenden, wenn auch schon da und dort angeknagten Überzeugungen. Es kam wie in solchen Fällen immer. Zu-



nächst sieht man die Plünderer am Werke, die aus der Summengelehrsamkeit wegschleppten, was sie für ihre Zwecke gebrauchen zu können meinten, und dann verzweigten sich die gegebenen Anregungen in die von unzähligen Routinearbeitern geleistete Schaffung der werdenden Spezialwissenschaften; die mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächer haben sich zuerst verselbständigt, soweit dies unter den gegebenen Verhältnissen schon möglich war. Auf Occam folgten die „Occamisten“, von denen manche — weniger radikal als der Meister — zu Konzessionen geneigt schienen, um so als „Gemäßigte“ dem betäubenden Neuen einige „Giftzähne auszubrechen“ und es sozusagen salonfähig zu machen. Diese zweite Generation weist noch sehr bedeutende Namen auf: Johann Buridan, der Ahnherr der für die Entwicklung der Physik so bedeutsamen Impetustheorie um die Mitte des XIV. Jahrhunderts, Nicolas Oresme (gest. 1382), Marsilius von Inghen (gest. 1396), Heinrich von Langenstein (gest. 1397).

Aber um das Jahr 1400 wurde es auch auf diesem Gebiete ruhig; wohl ragten noch zwei Spätlinge ins XV. Jahrhundert hinüber, die Franzosen Pierre d'Ailly (gest. 1420) und Jean Gerson (gest. 1429), durchaus respektable Geister, die sich besonders als Gutachter über die in Konstanz behandelten Materien Gedenken gesichert haben, aber keine Bahnbrecher waren. Die Gegenseite, die Vertreter der *via antiqua*, hatte vollends keine bedeutende Leistung aufzuweisen.

Die Zertrümmerung der hochscholastischen *Summa*, ja überhaupt des mittelalterlichen Ganzheitsdenkens, hatte die Wissenschaft freigemacht, ohne sie aber in grundsätzlichen Antagonismus zum Glauben zu stellen; averroistische Lehren, die dem reinen Rationalismus das Wort redeten, sind zwar niemals ganz erloschen, aber sie herrschten nicht vor. So kam es nun, daß die artistischen Fakultäten der im späteren XIV. Jahrhundert auch in den deutschen und slawischen Ländern aufkommenden Universitäten ungeachtet der ihnen weiterhin zugewiesenen Funktion, auf das Studium der „höheren“ Fakultäten vorzubereiten, die Ausgangsbasis für alle Disziplinen außerhalb Theologie, Jurisprudenz und Medizin wurden, so daß ihr Ansehen bald erheblich anwuchs. Noch waren sie freilich nach dem uralten Schema der sieben *artes liberales* eingerichtet, die sich wieder in das „geisteswissenschaftliche“ *Trivium* und das „naturwissenschaftliche“ *Quadrivium* gliederten; auf jedem dieser beiden Gebiete traten nun wirkliche Fachleute auf.

Im *Trivium* herrschte die Philologie, also die Pflege der lateinischen Sprache vor. Das Bild, das sich hier ergibt, ist recht eigen-

artig. Die mittelalterliche Grammatik hatte im Laufe des XIII. Jahrhunderts mit Vinzenz von Beauvais ihr letztes Wort gesprochen und seither war keine wesentliche Leistung zu verzeichnen; Versuche, sie mit der Dialektik zu einer Art Sprachlogik auszugestalten, hatten keine günstigen Ergebnisse erzielt, vielmehr eher zu Klagen darüber geführt, daß man die jungen Leute durch solche meist viel zu früh zugemutete Spekulationen zu ungesunder und unfruchtbarer Tüftelei führe. Es ist aber nicht zu leugnen, daß einige dieser Begriffsschleifereien — es sei nur an die Definition der Bewegung erinnert — den Naturwissenschaften zugute kamen. Was die alten Autoren anlangt, so waren die Zeiten Johannis von Salisbury und Ottos von Freising längst dahin: das gelehrte XII. Jahrhundert las noch die Klassiker — das XIII. Jahrhundert erlahmte hierin rasch, und die Männer des XIV. lebten von den skrupellos ausgebeuteten Lesefrüchten des Hochmittelalters. Um 1400 ist, soweit die Spätscholastik dominierte und der junge Humanismus noch nicht zu Worte kam, in dieser Hinsicht ein absoluter Tiefstand erkennbar. Dasselbe gilt auch von der Rhetorik, wie man sie damals verstand; nur ein einziges positives Moment ist anzumerken, das freilich recht bescheiden und wahrscheinlich auch lokal auf Österreich begrenzt wenigstens aufkeimende Unzufriedenheit mit dem hergebrachten Latein verrät, das durch Schaffung zahlreicher hybrider Wörter, eigenwillige Konstruktionen, Farb- und Formlosigkeit in der Tat recht unschön, ja schon Jargon geworden war. Im XIV. Jahrhundert war die Stilistik des Briefes — vielleicht in Reaktion gegen den schwülstigen Manierismus des XIII. — eine Verbindung mit der Jurisprudenz eingegangen, die überhaupt im Zuge der Zeit lag. Gegen Ende des XIV. Jahrhunderts löste sich diese Beziehung, der Brief wurde wieder eine literarische Gattung und einige Sammlungen und Entwürfe beweisen ein tastendes Suchen nach neuen Formen, das vielleicht auch ohne den Humanismus zu einer Regeneration der Latinität geführt haben würde. Auch das um 1400 im Wiener Kreise nachweisbare Interesse an der Herennius-Rhetorik ist bemerkenswert.

In diesem Zusammenhang ist die Historiographie zu erwähnen, obwohl sie innerhalb der *artes liberales* niemals eine sichere Position hatte. Hier wird die Stagnation um 1400 besonders evident. In Spanien und Frankreich hatten die wirklich bedeutenden Historiographen — Pedro Lopez de Ayala (gest. 1407) und Jean Froissart (gest. 1410) — schon in den Neunzigerjahren die Feder aus der Hand gelegt, und nachher kam lange nichts Gleichwertiges. Auch die große Chronistik der Engländer war längst erloschen und die lang-

weilige Universal-Reimchronik des Andrew of Wintown bot wahrlich keinen Ersatz dafür. In den Niederlanden entstand die flandrische Herzogschronik des Edmond de Dwynter schon zu spät (1448), als daß sie als Zeuge für die Epoche um 1400 angerufen werden durfte. Auch bei den Deutschen erlahmte die reiche Chronikenliteratur der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, doch hatten sie in Gobelinus Persona (gest. 1421), Dietrich Engelhus (gest. 1434) und Andreas von Regensburg (gest. 1438) wenigstens einige achtbare Epigonen. Völlig erlahmte die Geschichtschreibung in Österreich, wo zwischen dem kurz vor 1400 erfolgten Tode Leopold Stainreuters und dem Hervortreten Thomas Ebendorfers mit seiner ersten Chronik ein halbes Jahrhundert lag. Ähnlich stand es in Böhmen, wo nach Beneš Krabice (gest. 1375) und Přibík z Radenina (genannt Pulkava, gest. 1380) die Historiographie verstummte, und in Polen, wo zwischen dem bis 1384 geführten chronikalischen Werke des Johann von Czarnekow und Johann Długosz rund 60 Jahre verstrichen. In den skandinavischen Ländern ist erst nach 1430 Nils Ragvaldsson mit seinem Traktat über die Goten und um die Mitte des XV. Jahrhunderts Ericus Olai hervorgetreten. Unter den nichthumanistischen Italienern befand sich kein nennenswerter Autor, unter den Humanisten bloß Bruni, auf den in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein wird.

Bemerkenswert ist aber eine neue Form der „Geschichtschreibung“, die eigentlich bloß im Aktensammeln bestand. Dies setzte unmittelbar nach der Katastrophe von 1378 ein, als sich die europäischen Potentaten für die Frage der Rechtmäßigkeit Clemens' VII. zu interessieren begannen und dadurch Sammlungen schriftlicher Zeugenaussagen über die Vorgänge im Konklave anregten. Noch deutlicher wurde diese Neigung in der Zeit des Konstanzer Konzils, als Guillaume de la Tour, Ulrich Richenthal, Andreas von Regensburg oft unter großen Schwierigkeiten Texte erwarben, die sie dann einfach chronologisch aneinanderreiheten, um auf diese Weise der Nachwelt ein Bild der wirklichen Vorgänge zu vermitteln.

Auf dem Gebiete des *Quadrivium* zeigte sich eine ähnliche Verflachung. Nach dem großen Franzosen Nicolas Oresme (gest. 1382) trat im ganzen Westen ein Stillstand ein — Cantor registrierte „ein Zurückweichen der mathematischen Wissenschaften in Frankreich und England“ am Anfange des 15. Jahrhunderts. Unter den italienischen Mathematikern ist Beldomandi, dessen Wirksamkeit erst nach 1410 einsetzte, nicht ohne die Einschränkung zu nennen, daß er noch ganz in der Tradition des Sacrobosco stand. Deutschland hatte

nur einige brave Rechenmeister aufzuweisen; der größere Johann von Gmunden stand noch in seinen Anfängen und die Wiener Schule unter Georg Aunpeck von Peuerbach u. a. entfaltete sich ebenso wie die epochalen Leistungen des Nicolaus Cusanus erst seit den 1430er Jahren; die des 1437 verstorbenen Křistan von Prachatic in Prag waren nicht überwältigend.

Etwas besser stand es um die Kanonistik, insofern diese durch die Probleme der Schismazeit Auftrieb erfuhr. Die Namen des Franz Zabarella (gest. 1417) und Petrus de Ancharano (gest. 1416) haben sicherlich einen guten Klang, doch zu den programmatischen Rechtsdenkern gehörten diese Männer nicht. Die bemerkenswerteste Gestalt war, obgleich mehr praktischer Kanonist als Rechtsgelehrter, der Publizist Dietrich von Nyem (Nieheim, gest. 1418), der über stauenswerte Kenntnis geschichtlicher Quellen verfügte, und neben ihm als vielseitiger Literat zu den kirchlichen Tagesfragen Andreas von Escobar (gest. um 1427).

Was die Medizin betrifft, so war die Zeit ihres echten Aufschwunges noch lange nicht gekommen; es ist aber allenfalls bemerkenswert, daß gerade um 1400 der zeitweilig in Wien wirkende Paduaner Galeazzo de Sta. Sofia wenigstens Interesse an der Anatomie zeigte; seine handschriftlich vorliegenden Lehren überschreiten das traditionelle Wissensgut mittelalterlicher Medizin kaum.

Im Anschluß an die Wissenschaft sei noch kurz ein Blick auf die Weltliteratur geworfen. Die südfranzösischen Dichterschulen waren schon am Ende des XIII. Jahrhunderts verstummt, im Norden waren dem Roman de la Rose bloß noch vergrößerte Fortführungen gefolgt, gegen die Christine de Pisan (gest. 1432) — die einzige Dichterpersönlichkeit, die um diese Zeit Erwähnung verdient — ebenso Stellung nahm wie gegen die frauenfeindlichen Strömungen ihrer Zeit. Eine Unzahl kleinerer Geister hat aber dazu beigetragen, die französische Sprache, vor allem die Prosa, auf die großen Aufgaben vorzubereiten, die ihr seit Mitte des folgenden Jahrhunderts gestellt werden sollten. In England, wo eben am Ende des XIV. Jahrhunderts die Vorherrschaft des Französischen zusammenbrach, ist der für lange Zeit letzte bedeutende Poet Geoffrey Chaucer im Jahre 1400 verstorben. In Spanien folgten dem auch als Lehrdichter und Übersetzer zu nennenden Lopez de Ayala bloß Imitatoren italienischer Vorbilder des Trecento und allenfalls noch der Marchese Enrique de Villena (gest. 1434), der den nur halb geglückten Versuch einer Wiederbelebung der *gaya sciencia* der Troubadours unternahm. Auch die deutsche Literatur hatte um 1400 keine großen



Namen aufzuweisen, bloß die Übersetzungstätigkeit zeigte eine gewisse Blüte. Die tschechische Literatur lebte damals hauptsächlich von der Verarbeitung alter Vorwürfe und bis auf Petr Chelčický waren Predigt und Traktat in der Volkssprache ihr Hauptinhalt. Alle übrigen Literaturen standen in ihrer Vorbereitungszeit.

Es ist noch vonnöten, vom auffälligsten geistigen Phänomen dieser Epoche Rechenschaft zu geben: vom italienischen Humanismus, der zeitweilig auch schon über die Alpen, auf den Hof Karls IV. in Prag, ausgegriffen hatte. Er war an sich nichts Neues; es hatte noch im XII. Jahrhundert „humanistische“ Bestrebungen gegeben, von denen aber Huizinga sehr richtig bemerkt hat, daß sie nicht der Anfang, sondern das Ende einer weit zurückreichenden Entwicklung gewesen sind. Der italienische Humanismus des XIV. Jahrhunderts, um dessen Wurzeln sich verschiedene Theorien bemüht haben, ist jedenfalls ein Produkt besonderer Koinzidenzen. Er kam in dem von seinen Stadtherren, den Päpsten, verlassenen Rom auf, wurde angespornt durch das zwar skurrile, aber doch so folgenschwere Auftreten des Cola di Rienzo, er hat in Petrarca den Weg zur *humanitas*, in Boccaccio die Übertragung seiner Ideale ins Volgare gefunden. Aber diese Protagonisten waren seit Mitte der 1370er Jahre verstorben, und die nächste Generation humanistischer Apostel bestand aus unsteten Wanderlehrern, die mit der Durcharbeitung der großen Anregungen vollauf zu tun hatten. Bloß ein Name ragt aus der Zeit um 1400 auf: Leonardo Bruni (gest. 1444), der sich auch als Zeitgeschichtschreiber und Florentiner Chronist betätigt hat. Mit richtigem Blicke hat aber Eduard Fueter die innere Unsicherheit dieses Mannes bemerkt, dessen Darstellungsweise lehrt, daß er das Wesen humanistischer Rhetorik, wie sie die neue Historiographie erheischte, keineswegs ganz erfaßt haben kann. Humanist im engeren Sinne war der berühmte Poggio (gest. 1459); er stand aber um 1400 noch in den Anfängen, hat sich erst in der Konzilszeit als glücklicher und wahrscheinlich auch unbedenklicher Handschriftenspurter in den alemanischen Klöstern betätigt und ist mit eigenen Werken — Dialogen, Fazetien, *Historia Florentina* — erst lange nach 1400 bekanntgeworden. So ersieht man auch im Bereiche dieser jungen zukunftsreichen Weltanschauung um 1400 zwar keine eigentliche Stagnation, aber doch — bei leicht erkennbarem Mangel ingeniöser Köpfe, die die Sache dann weiterdachten wie Lorenzo Valla (gest. 1457) und die Männer um die Mitte des XV. Jahrhunderts — eine Art Atempause zum Zwecke der Sichtung und Verarbeitung. Es ist die Zeit, in der gleichnisweise an einer bereits erfundenen Maschine die ersten Ver-

besserungen angebracht wurden von Leuten wie Fazio degli Uberti, Cecco d'Ascoli, Francesco Barberini und wie sie alle heißen.

So hat also die Übersicht der intellektuellen Leistungen des um 1400 seinen Kulminationspunkt überschreitenden Spätmittelalters eine ebensolche Verflachung erwiesen, wie sie die Betrachtung der politischen Verhältnisse gelehrt hat — unleugbare Abwesenheit der großen Genialen, deren Ersetzung durch zahlreiche kleinere Geister, denen nicht einmal allen auch nur der Ruhm besonderer Tüchtigkeit zuerkannt werden kann, höchst fraglich erscheinen könnte. Darf man aber daraus negative Schlüsse ziehen, deren Verantwortbarkeit denn doch zweifelhaft erscheinen würde? Muß man nicht eher, im vollen Vertrauen auf die große Ökonomie der Geschichte, die Erklärung anderswie und anderswo suchen — nicht um das Ansehen der Epoche zu „retten“, sondern um die Aufmerksamkeit auf ein Geschehen besonderer Art zu lenken, das in der gängigen Geschichtsbetrachtung im allgemeinen wenig berücksichtigt wird?

Welt- und Kulturgeschichte sind nicht immer durch die Taten der Einmaligen, der Unersetzlichen, der in irgendeinem Sinne Großen gefördert worden. Ihre Aufgabe ist es, im geeigneten Zeitpunkte die Parolen auszugeben, die indes völlig wirkungslos bleiben würden, wenn nicht eine steigende Vielheit emsiger Kärner mit weitgehender Arbeitsteilung einträte, um die gegebenen Anregungen im einzelnen zu verfolgen, sie in der Abwägung alles Für und Wider erst richtig brauchbar zu machen und nach geschehener Aussonderung des Bestandfähigen die Grundlage neuer Entwicklungen zu schaffen.

Dieser Vielheit als Akteur und Faktor begegnet man um 1400 in allen Bereichen des Lebens. Wenn Marsilius von Padua weltliche und geistliche Obere nur noch als Mandatäre eines allgemeineren Willens gelten lassen wollte, so hat er ausgesprochen, was in der Tat bereits der Fall war und um die Jahrhundertwende, als die starken Individuen auf allen Gebieten zurücktraten, besonders deutlich wurde. Im „Reiche“ waren es die Fürsten und fürstlichen Parteien, die keinen Zweifel mehr bestehen ließen, daß sie selbst die eigentliche Repräsentation seien, gleichwie in den deutschen Territorien die Stände sich für „das Land“ erachteten und, wie in Österreich, bei Schwierigkeiten im Fürstenhause geradezu ein Richteramt übten und Entscheidungen trafen. Es ist seinerzeit von dänischer Seite aufmerksam gemacht worden, daß die spätmittelalterlichen Dynasten nicht selten ihre Politik auch nach den wirtschaftlichen Wünschen und Interessen des Landesadels einzurichten hatten. Weder Kaiser und Könige noch Herzoge oder auch nur städtische Magistrate ver-



mochten damals völlig freizügige Akte zu setzen; als Gutachter, Räte, Zeugen, als Parlament, Stände, Cortes, Etats usw. waren alle Gewalten an die Zustimmung weiterer Kreise gebunden, die freilich damit auch einen Teil der Verantwortung übernahmen. Ob in England, Frankreich, Spanien oder wo immer: jeder Versuch, dieser Entwicklung entgegenzutreten, war damals, um 1400, noch zum Scheitern verurteilt. Die gleiche Tendenz zur Zersplitterung nimmt man in der Kirche wahr, und nicht nur in allem, was das Kirchenregiment des Papstes anging, der damals in besonders starkem Maße von den Kardinälen abhing, sondern bis in die *potestas magisterii* hinein: die Kanonisten, die Universitätstheologen, die Orden, alle redeten mit und trugen — oft ohne es eigentlich zu wollen — zur öffentlichen Erörterung der höchsten Probleme in intellektuellen und sozialen Sphären bei, die dazu kaum berufen waren.

Dies gilt auch in der Wissenschaft im ganzen. Hier waren es besonders die Universitäten, deren erstaunlich anwachsendes Personal mit unheimlicher Betriebsamkeit das diskutabile Gedankengut durchwühlte, auflockerte und verbreitete. Hatte man früher nur den größten Leuchten ehrende Übernamen verliehen, so gab es ihrer nun schon so viele, daß man eigene Register anlegen mußte; denn das gehört auch zu solchen Zeiten, daß sich im Schatten der wirklich Großen mehr als eine Scheinzelebrität breit machte. Ein weiteres Signum war die ungeheure Elastizität des Denkens, derzufolge alles, was in Erscheinung trat und vorgebracht wurde, nicht lange auf Gegenwirkung zu warten hatte, diese vielmehr fast schlagartig eintrat. Das ist es, was das Spätmittelalter in den Verruf gebracht hat, eine spannungsgeladene, in sich zwiespältige, verworrene Epoche gewesen zu sein; in Wahrheit ist der Agon der Großen nicht nur zum Zanke, sondern auch zur Arbeit der Kleinen geworden.

Auch im Bereiche des Religiösen ist dies festzustellen. Der große Sieg Innozenz' IV. hat für die in der *curia Romana* sich verdichtende *ecclesia Romana* keine günstigen Folgen gehabt. Aus der großen Heilsanstalt wurde zwangsläufig ein Rechtsinstitut, und nicht nur dies, sondern auch ein gewaltiges Finanzsystem, das die Länder der Christenheit mit erstaunlicher Präzision umspannte. Gerade deswegen war aber die Kirche überaus empfindlich gegen jede Irritation ihres kunstreichen Gefüges, das allenthalben mehr oder weniger großen Unwillen erregte — frühzeitig schon in England. Es war keineswegs Zynismus, sondern Angst vor einem Zusammenbruche, die dazu führte, daß die immer lautereren Wünsche nach Reform dila- torisch behandelt wurden; die Einsichtigen wußten nur zu gut, daß dies ein Spiel mit dem Feuer war. Die Sache war schon längst be-

denklich, seit die erlauchteten Geister aller Nationen — man denke bloß an Dantes Jammer über die „reiche Kirche“ und über Konstantin, der sie dazu gemacht habe — sich dem Chorus der Kritiker angeschlossen hatten: der Armutsidealisten, denen bald die Leugner des Primates und die Bekämpfer des päpstlichen Schriftauslegungsrechtes beitraten, und allmählich auch Laienfürsten, denen grandiose Möglichkeiten einer Säkularisierung der Kirchengüter dämmerten.

Einstweilen waren noch zuviele an der Erhaltung der herrschenden Zustände interessiert, als daß sie eine Katastrophe wünschten; aber es gab Kreise, die nichts zu verlieren hatten und keine Hemmungen kannten, und von ihnen drohte wirklich Gefahr.

Da waren vor allem die Ketzer, deren verschiedenartige, verworfene Sekten unter dem Namen Waldenser zusammengefaßt wurden. Sie begleiteten seit langem als dunkler Unterstrom die Geschicke der Kirche; man war ihrer schon so gewohnt, daß ihr Treiben nur selten zu strengeren Maßnahmen führte. Um 1400 aber traten sie — angesichts der Schwäche der alten Gewalten — außerordentlich kühn und offen hervor, besonders in Süddeutschland und Österreich, aber auch in Norditalien, Savoyen, im Dauphiné und Venaissin. Es wird kaum zu entscheiden sein, wie weit ehrliches Ringen um Heilsgewißheit oder bloße Subversion mit sozialen Forderungen ihr Auftreten befeuerte; gemeinsame Kennzeichen aller dieser und auch anderer Richtungen waren die Ablehnung der „Werke“, Gleichheitsideen, das Verlangen nach „Gottesinnigkeit“ — also ein mystischer Zug — und die heftige Berufung auf die von vielen, natürlich in der Volkssprache, großenteils auswendig gewußte Bibel.

Ohne den Boden der formalen Kirchengläubigkeit zu verlassen, zuweilen sogar unter der geistlichen Leitung durch Mendikanten, begegneten um 1400 auch in Deutschland überall Beginnen und Begarden — Menschen, die sich innerhalb der offiziellen Frömmigkeit nicht mehr sicher fühlten und nicht gerade gegen die Kirche, aber doch ohne sie, auf eigenen Wegen ihr Ziel zu erreichen suchten. In der Mystik, deren Vertreter vielleicht selbst gar nicht wußten, wie sehr sie mit ihren oft schon pantheistischen Anschauungen am äußersten Rande der Orthodoxie standen, zeigt sich das bereits anderwärts gewonnene Bild: die großen Meister gehörten alle noch dem XIV. Jahrhundert an — Eckhart (gest. 1327), Johann Tauler (gest. 1361), Heinrich Seuse (gest. 1366), Gerhard Groote, der Gründer der Bruderschaft vom gemeinsamen Leben (gest. 1384) — und um 1400 war bereits eine Generation der Namenlosen am Werke.

Aus diesen Bestrebungen läßt sich ermessen, wie weit der Kirche die Führung der Menschen entglitten war, seit sie sich zu stark in

weltliche Geschäfte verstrickt hatte. Das Aufkommen sozialer und revolutionärer Ideen, die ihrerseits schwärmerisch-religiöse Vorwände suchten, war unvermeidlich. In England hatten sich schon zur Zeit Richards II. bedenkliche Symptome gezeigt; sehr gefährlich wurde aber die Sache, als die latenten Unlustkomplexe aus der Sphäre der hohen Theorie Stützung erfuhren. Auch hier ist der entscheidende Mann, John Wiclif, noch ein Repräsentant des XIV. Jahrhunderts gewesen (gest. 1384). Er kam hoch, solange er Thesen vertrat, die der Krone sympathisch waren. Als er aber immer radikaler wurde, die Dogmen angriff, als ihm schließlich vorgeworfen wurde, daß seine Wanderprediger, die Lollarden, eine Bauernrevolte entzündet hätten, verfiel er geistlicher und weltlicher Verurteilung. Sein Auftreten würde rein lokale Bedeutung gehabt haben, wenn nicht infolge der verwandtschaftlichen Verbindung des englischen Königshauses mit den Luxemburgern seine Schriften nach Böhmen gelangt wären, wo sie in Jan Hus einen begeisterten Vertreter fanden. Dieser war wenig originell, aber Wiclifs Lehren konnten keinen beredteren Verbreiter finden, zumal er auch die nationalen Instinkte der Tschechen anzusprechen verstand. Hier zum erstenmal wurden die Gedanken der Theoretiker wie die der Schwärmer zur realen, sogar militärischen Macht. Der Hussitismus war das einzige Problem im Bereiche der *causa fidei*, mit dem sich die Konzilien von Konstanz und Basel wirklich ernsthaft beschäftigten. Anderseits ist bemerkenswert, daß er außerhalb des Tschechentums keiner deutlichen Anfälligkeit begegnete und nicht imstande war, Europa zu entflammen.

Soweit die Ketzer in allen Formen und Abwandlungen. Vielleicht waren aber diejenigen, die sich einer übertreibenden Bejahung der anerkannten kirchlichen Frömmigkeit hingaben, eine nicht minder ernste Gefahr für alles Bestehende, eben weil sie den Gegnern der Kirche neue Angriffspunkte schufen. Ob und wie weit der Occamismus dafür haftbar zu machen sei, daß Gott dem menschlichen Denken weit entrückt wurde, daß er ferner stand denn je, wird eine akademische Frage bleiben. Was man aber konkret sieht, ist ein Anklammern an das wirklich oder vermeintlich Faßbare: an den mit magischen Vorstellungen erfüllten Kultus, an Reliquien, an Wallfahrten, Ablässen usw. Wohl fanden die großen Bußepidemien des XV. Jahrhunderts keine ähnliche Wiederholung, aber übertriebenes Sündhaftigkeitsbewußtsein mit Ekelgefühlen vor sich selbst und vor der „Welt“ gab es um 1400 weithin genug. Schon Langenstein hatte gegen die ihm krankhaft scheinende Verehrung der Christophorusbilder gewettert und damit ein wesentliches Element des Gefühlsinhaltes seiner Zeit berührt: die beständige, alles vergällende Todes-

furcht; aber er hat in dem schaurigen Gedichte *Mors est a tergo* bewiesen, daß er selbst ein Kind seiner Zeit war. Zuweilen steigerten sich solche Stimmungen bis zu Ausbrüchen der Hysterie, wie ja überhaupt diese Epoche das Aufkommen seelischer Volksseuchen begünstigte, denn das grausige Erleben von 1349 zitterte noch lange nach. Mehr als einer sah sich bewogen, eine *Ars moriendi* zu verfassen, was man fast schon als „Technik des Sterbens“ zu übersetzen hätte. Parallel mit der Verachtung der „Welt“ ging die des Weibes, was bald zu Protesten führte: eben im Jahre 1400 entstand die *Court amoureuse* Königs Karls VI.

Es fehlte nicht an gegenteiligen Extremen: wer der Welt zu entfliehen weder Kraft noch Willen hatte, suchte in ihr Betäubung. Nun erst begann so recht die spielerische Verniedlichung der gesellschaftlichen Umgangsformen, die bewußte Schaffung künstlicher Sonderwelten mit imaginierten Daseinszwecken, wie der Orden der weißen Dame mit dem Grünen Schilde (1399) in Paris, die Torheiten des Modewesens, der raffinierte Luxus im Alltag — all das, was dann im XV. Jahrhundert seine deutlichste Ausprägung im opulenten burgundischen Kulturkreise gefunden hat, so wie es der unvergeßliche Jan Huizinga in klassisch gewordener Weise dargestellt hat. Aber der Luxus griff aus dem Bereiche des von den einen so furchtbar perhorreszierten, von den anderen so leidenschaftlich geliebten Daseins auch schon in edlere Sphären über; er erfaßte das Buch und seine Ausstattung, er gab die ersten Anregungen zum ästhetischen Sammlertum neuerer, aber im ganzen noch vorhumanistischer Prägung — ein Jahr nach Azincourt, 1416, starb der erste große Vertreter dieses Herrentyps, Jean duc de Berry, und es liegt vielleicht ein tieferer Sinn in der an sich traurigen Tatsache, daß seine Schätze alsbald verstreut und vernichtet wurden — die Zeit war noch nicht reif.

Diese widerspruchsvollen Phänomene waren an eine Voraussetzung gebunden, in der man getrost ein neues Element, ja ein Specificum eben dieser Ära erkennen darf, das freilich bei näherer Überlegung mit voller Folgerichtigkeit eintrat. Bisher hatten einzelne oder doch verhältnismäßig sehr wenige „Persönlichkeiten“ den Fortgang der Kultur verbürgt und betrieben — jetzt traten, nach etlichen Anläufen in den letztvergangenen Jahrhunderten, die Vielen in dieser Funktion hervor! In allen Schichten wurde man sich der Wucht der Gemeinschaftlichkeit, in entscheidenden Augenblicken des Massenerlebnisses, voll bewußt. Der Begriff Volk, lange Zeit auf die politisch Handlungsberechtigten beschränkt, erfuhr, unmerklich und erst in seinen Effekten erkennbar, eine immense Erweiterung.



Bisher hatte man nur Ausbrüche der Wut gesehen: den Aufstand der Flandrer unter Jakob van Artevelde (gest. 1345) und den noch schrecklicheren von 1381, die Jacquerie in der Île de France (1357), die Revolte der Ciompi in Florenz (1379—1382) — um nur Beispiele zu nennen. Die Oberschicht wurde damit nicht nur deshalb leicht fertig, weil sich das Mitleid mit den Bedrückten nach deren ersten Ausschreitungen sofort in Abscheu verwandelte, sondern auch infolge ihrer noch überlegenen Waffentechnik. Allein im Laufe des XIV. Jahrhunderts hatten die Eidgenossen den Herzogen von Österreich bewiesen, daß die hergebrachte Taktik bereits unzeitgemäß war, daß die Zukunft nicht dem ritterlichen Einzelkämpfer, sondern der Infanterie gehörte, und vollends haben dann die Hussiten das Heerwesen vor völlig neue Probleme gestellt: Massenaufgebot, totaler Krieg an Stelle des hergebrachten duellartigen, feierlich angesagten Kampfes, erste Ahnung von Stellungskrieg, von Front und Hinterland, verschärft durch den bekanntlich seit Crécy (1346) einsetzenden Gebrauch der an sich schon epochalen Feuerwaffen.

Solche Veränderungen sind nicht mehr das Werk einzelner — sie ergeben sich nur dort, wo viele am Werke sind! Ein verwandter Zug — auf höherer Ebene — ist im späteren XIV. Jahrhundert auch im Bereiche des munizipalen Lebens zu bemerken, indem die bisher recht egoistisch denkenden und planenden Städte Einungen schlossen, während sich innerhalb der Städte selbst die Klassen — meist in der Dreizahl Patriziat, Handwerker und Proletariat — differenzierten, aber auch in sich zusammenschlossen, wobei es schon aus wirtschaftlichen Erwägungen keineswegs an ernstem Suchen nach Regierungsformen fehlte, die allen gerecht werden und auch den Kleinsten Anteil gewähren wollten.

Das gleiche Schauspiel gewährten im Grunde auch die Universitäten, deren Korporationscharakter um 1400 am wirksamsten hervortrat und Mitspracherecht in europäischen Problemen zur Folge hatte. Auch der Adel folgte dem Beispiel, wovon noch die Rede sein soll. Schließlich ist nicht zu übersehen, daß selbst im Religiösen die Gemeinschaftspraxis um 1400 besonders eindrucksvolle Formen annahm. Die Kirche hatte von jeher die Predigt gefördert; seit dem XIII. Jahrhundert wuchs die Zelebrität großer Prediger vor allem aus den Mendikantenorden und die Architektur trug dem Rechnung durch die Schaffung der Hallenkirchen. Schon kündigt sich die gewaltige Macht der Rede vor der Menge an, der Kultus des gesprochenen Wortes überhaupt — ein Jahrhundert später wird es durch die Druckerpresse der Reformatoren ersetzt werden. In der Hand des Predigers wurde die Masse — man denke nur an die italieni-

schen Bußprediger — zu einem leicht entflammaren Stoff, und dasselbe erkannten auch schon Politiker und Demagogen. Das Verlangen nach dem Worte war allgemein, in allen Sphären des Lebens und der Gesellschaft, ohne daß es dazu der Rhetorik der Humanisten bedurft hätte, die dann bloß eine Varietät innerhalb dieses allgemeinen Bestrebens darstellte.

Es ist schon bemerkt worden, daß in dieser Zeit fieberhafter Auseinandersetzung, ungewöhnlicher Reaktionsgeschwindigkeit und Widerspruchslust Umkehrung der Parolen selbstverständlich war. Es hat auch schon Menschen gegeben, die sich dem Untergehen in einer wie immer konstituierten „Allgemeinheit“, in der Vermassung, nicht fügen, ihre individuelle Freizügigkeit retten wollten. So findet man neben den gemeinsam wohnenden Beginen auch Einsiedlerinnen und Inklusen; so kommt der Gebrauch des Familienaltars und der Privatkapelle auf; so ist — wenigstens in wirtschaftlich wohl-situierten Kreisen — die Anlage der Villegiatur aufzufassen, die als solche gewiß nicht nur aus humanistischer Wurzel erklärbar ist. Dies führt nun aber auf eine letzte Überlegung.

Die Generation vor und um 1400 empfand ihr Tun und Fühlen selbst als neuartig — es ist kein Zufall, daß damals breiterer Gebrauch des Wortes *modernus* einsetzte, indem man von *via moderna* in der Wissenschaft, *devotio moderna* in der religiösen Praxis, *tempora moderna* im allgemeinen sprach. Ebenso gewiß ist aber das Vorhandensein auch konservativer Kräfte, die nicht nur dafür sorgten, daß die Bäume nicht in den Himmel wuchsen, sondern zufolge einer überaus schwer faßbaren historischen Gesetzmäßigkeit ihrerseits neue und eigenartige Entwicklungen einleiteten.

Das eingangs angeführte Zitat lehrt, daß gerade bedeutende Intellekte zur Erkenntnis der Gefährlichkeit des Zustandes gelangt waren. In solchen Fällen meldet sich unvermeidlich die Rückschau auf die wenigen Grundpfeiler, die sich im Laufe der Jahrhunderte — schlecht und recht — eben doch als zuverlässig erwiesen hatten.

Schon im XIII. Jahrhundert wurde über den Verfall des Rittertums, der guten adeligen Sitte und der Preisgabe seiner Ideale geklagt. Längst ehe noch die sozialen Bewegungen diesem Stande seine schwere Gefährdung zum Bewußtsein brachten und ihn zum Zusammenschlusse drängten, hat man um der Neubelebung der Tradition willen Bünde geschlossen und Gesellschaften gegründet — schon in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Nachher, als den Berufsmilitärs das Privileg der Waffenführung bereits entrissen war, als nicht nur revolutionäre Bewegungen, sondern auch technische Neuerungen diese Schicht in ihrer Existenz bedrohten, während sie



sich gleichzeitig gegen die ihr von den Fürsten drohenden Zumutungen zu schützen hatte, nahmen diese Einungen den deutlichen Charakter von Notgemeinschaften an, denen aber auch ideales Bemühen um die gesellschaftliche und geistige Regeneration des Standes im Zeichen einer vermeintlichen Rückkehr zur alten *virtus* nicht abzusprechen ist. So entstanden diese *societates* mit oft recht wunderlichen Namen; die letzte in dieser Reihe war zugleich auch die bedeutendste — der Orden vom Goldenen Vließ (1429). Die Katastrophe des Deutschen Ritterordens (1410) fand eine gewisse Kompensation durch die verschiedenen Georgsritterschaften und den Georgsorden, doch gilt von allen diesen späten Schöpfungen, daß sie — zum Unterschiede von den alten — keine tragfähige wirtschaftliche Basis mehr besaßen und daher im Laufe der nächsten Generationen wieder eingingen. Kulturgeschichtlich ist diese Neubelebung dadurch von Bedeutung, daß sie das Augenmerk auf das nationale Sagengut hinlenkte, zur Aufspürung und Sammlung alter Heldenlieder — und damit zu deren Rettung — anspornte und da und dort eine wunderliche Archäologie anregte, die sich ernstlich um die Entdeckung der Gräber und Bergung der Gebeine der „Giganten“, der Recken der Vorzeit, bemühte.

Aber auch die geistliche *militia* war bemüht, in ihrer Bedrängnis Zuflucht in der Vergangenheit zu suchen, bei den Anfängen, vor allem bei der *Regula sancti Benedicti*. Deutsche Benediktiner, die seit 1364 in Subiaco den Idealen ihres Ordensheiligen nacheiferten, haben wesentlich dazu beigetragen, ein österreichischer Fürst, Albrecht V., hat ihre große aktuelle Bedeutung erkannt und damit 1418 die weithin über Österreich und Süddeutschland sich auswirkende „Melker Reform“ begünstigt, der sich dann auch Cistercienser anschlossen. Bis nach Polen hat sich der Geist von Subiaco-Melk erstreckt. Ähnlichen Bestrebungen diente die spätere Bursfelder Kongregation. In Niederdeutschland, in den Niederlanden, aber auch in der Schweiz hatte die Windesheimer Kongregation der Augustiner ihren Einflußbereich, von Böhmen aus ging die Raudnitzer Reformbewegung. Insbesondere die *Consuetudines* der reformfreudigen Benediktiner zeigen sehr deutlich, daß es dabei vor allem um die Wiederherstellung der alten Ausdrucksformen ging, wovon man sich offensichtlich — eine heute fremd gewordene, aber in gewissen Resten noch im frühen XX. Jahrhundert anzutreffende Denkweise — die Wiederbelebung auch des alten Geistes als notwendige Folge versprochen haben muß.

Schließlich erfolgte noch ein dritter bewußter Rückgriff auf die Vergangenheit, dessen überaus intrikate Entstehungsweise ein ewiges

Thema der Geschichtsforschung war und bleiben wird, der aber schon in seinem Namen besagt, wie er gemeint war: die Renaissance. „Renaissancen“ hatte es schon mehrere gegeben, doch waren sie vom „Mittelalter“ überwältigt worden; die des Trecento indes erwies sich dauerhafter, eben weil sie um 1400 zum Gemeingut vorerst der gebildeten Italiener geworden ist. Das Ungenügen an der rabulistischen Durchschnittswissenschaft der Zeit, das aufgehende Verständnis für die Distanz des scholastischen Traktatenjargons von der Latinität der nie vergessenen Klassiker, der Eindruck der Ruinen Roms, überhaupt das Gefühl einer intellektuellen Sündhaftigkeit gegenüber einem großen Erbe — dies und vieles andere führte vor allem in Italien zu dem den übrigen „Reform“bestrebungen durchaus adäquaten Ausweg und Mittel, die Regeneration einer offenbar verfahrenen Geistigkeit vom Ausgangspunkt aus zu versuchen und im *ricorso* eine aus den Erfahrungen der letzten Jahrzehnte kontrollierte gesündere Neuentfaltung einzuleiten. So ungefähr haben es sich die Ahnherren des Rinascimento vorgestellt; aber schon die nächste Generation richtete ihr Augenmerk nur noch auf die künstlerischen und sprachlichen Formen, als müsse auch hier der antike Geist von selbst wiederkehren, wenn man nur erst den ganzen Wortschatz Ciceros und seine Kunst des Periodenbaues inne habe. Im übrigen vermochte sich der einen so wesentlichen Teil der „Wiedergeburt“ übernehmende Humanismus den allgemeinen Eigenschaften der Zeit um 1400 nicht zu entziehen; auch er zeitigte Weltflüchtlinge, wenngleich nicht mehr aus religiösen Motiven; seine dankenswerteste und nachhaltigste Entdeckung war nicht so sehr die des Ich mit der zugehörigen Pflege der Autobiographie, denn derlei hatte der gotische Mensch — man denke an Karl IV. — auf augustinischer Grundlage ähnlich geleistet, sondern vielmehr die der *vita privata* mit geistesaristokratischem Beigeschmack: *odi profanum vulgus et arceo*. Der Humanismus hatte ebenso seine „innerweltlichen Asketen“ und sogar seine Weltverächter, und gerade unter seinen aktivsten Jüngern; derselbe Poggio, der als Handschriftenjäger von höchster Leidenschaft begegnete, war der Verfasser einer Schrift über die *Miseria humanae conditionis*, wie sie einst Papst Innozenz III. auf der Höhe des Hochmittelalters nahezu titelgleich verfaßt hatte: auf die Unterschiede in Intention und Diktion beider Schriften einzugehen, ist hier nicht nötig; sie sind leicht zu erraten. Die feinste Varietät humanistischer Weltflucht hatte aber der Ahnherr, Francesco Petrarca, selbst schon angedeutet: das Studium um seiner selbst willen als Fluchtweg aus einem häßlichen Gegenwartsalltag! Die Antikisierung der öffentlichen und privaten Daseins-

umstände, selbst in Italien nie ganz ernst genommen, war Mode oder Maske; die *iniqui temporis obliuio* aber hat sich die Kulturwelt erobert — eine kleine Gemeinde, aber es gehörten ihr jeweils viele der Besten an.

So sieht man im ganzen einen überaus bemerkenswerten Prozeß. Auf ein Zeitalter bedeutender Bahnbrecher folgte um 1400 ein Aussetzen der Genialen, so etwas wie Ermüdung; es ist, als ob der gewaltige Strom der spätmittelalterlichen Kultur in ein immer breiteres vielverästeltes Delta auslaufe, um schließlich zu verschwinden. Aber gerade diese scheinbare Verflachung war auch ein wichtiger kultureller Vorgang, denn sie bedeutete die unerläßliche Sichtung, Läuterung, Assimilation dessen, was von jenen „Gebirgen“ herabgeführt worden war; das Überflüssige wurde abgetrieben, doch aus den Sedimenten, aus dem, was gehaltvoll genug war, um nicht mehr fortgeschwemmt werden zu können, formten sich Bausteine der Zukunft. Kultur und Geschichte sind nicht nur das Ergebnis des Wirkens individueller Helden, Heiliger und Denker — sie bedürfen periodisch auch der Durcharbeitung durch die „Vielen“, der dialektischen Bewältigung gegebener großer Anregungen, wenn diese nicht vergehen sollen, ohne ihren Sinn erfüllt zu haben. Dies lehrt die Betrachtung der Epoche um 1400, die darum nicht weniger interessant und nicht weniger großartig ist als andere, durch ehrfurchtgebietende Namen bezeichnete.

Aus der Rückschau lassen sich solche Erkenntnisse gemächlich formulieren; den Mitlebenden von einst, denen das Unsicherheitsgefühl in der Seele brannte, die nach dem Verlust einer wie immer bedingten „Mitte“ im heftigen Widerstreite der Extreme den Untergang einer Welt — ihrer Welt — befürchteten, weil sie eine andere Deutung nicht sahen und sehen konnten, ist Ataraxie der Betrachtung nicht zuzumuten: ihnen war es ein *status periculosus*! Aus ihren schriftlichen Äußerungen kennt man ihre Gedanken und Nöte, aus der Konfrontation der Haupttatsachen gewinnt man die Argumente zur richtigen Einschätzung dieser überaus kritischen Epoche des ausgehenden Mittelalters; doch erst den glücklicherweise in reicher Fülle und hoher Qualität überkommenen Denkmalen der bildenden Kunst verdankt man nicht nur die vollgültige Illustration dieses ganzen Geschehens, sondern auch die tiefsten Auskünfte über das, was der schriftlichen Tradition allein niemals zu entnehmen sein würde: den unmittelbaren Wesensausdruck.

## DIE GEISTESGESCHICHTLICHE SITUATION DER ZEIT UM 1400

Wer auch nur eine halbe Stunde offenen Auges und empfänglichen Gemütes durch eine so reiche Ausstellung wie diese gegangen ist, alte Erinnerungen auffrischend und neue Eindrücke sammelnd, wird vielleicht die Neigung spüren, der zwingenden Melodie der verfeinerten Bewegungen und überzüchteten Gebärden zu gehorchen, — oder aber auch traurig feststellen, daß unsere prosaische Kleidung sich nicht mehr so, ja, sich überhaupt nicht mehr drapieren läßt für das elegante Linien- und Farbenspiel eines Königs, der vor der Madonna kniet, oder für die entzückende Haltung einer lieblichen Jungfrau, die die Verkündigung so höfisch anhört. Setzt er sich dann resigniert und grübelnd hin, da wird er feststellen, daß er, schon nach so kurzer Zeit andächtiger Hingabe, diesen sogenannten „Internationalen Stil“ von mehr als fünf Jahrhunderten her, aus einer Periode, welche ihm jedenfalls nicht deutlich gegenwärtig war, so scharf erfaßt hat, daß er ihn künftig auf den ersten Blick wiedererkennen wird. Und mit einiger Verwunderung fragt er sich, was es ist, das ihn so befähigt, dieses eitle, extravagante und zwecklose Spiel auf einer Märchenbühne mitzuspielen. Wer sind diese Leute, die sich an all diesem Spielzeug ergötzen? Ist es nicht verständlich, daß wir dort, in jener Welt, Mitmenschen finden, die wir innerlich begreifen in den Motiven, die sie dazu führten, daß sie ihren Halt, ihre scheinbare Sicherheit, vielleicht sogar ihr Narkotikum in dieser präziösen Unwirklichkeit suchten?

Für den Fragenden ist, wie so oft, die Antwort zu greifen. Aber dahinter auch der Zweifel an dem Wahrheitsgehalt einer allzu verallgemeinernden Antwort. Und wer antworten muß, sträubt sich vor einer allzu leichtfertigen Erklärung der Gemütsverfassung von so fremden, fernen Menschen, welche die Auftraggeber und die Hersteller von diesen Kunstwerken waren. Kein Geringerer als Jakob Burckhardt hat ihn davor gewarnt, „daß der gotische Mensch für uns schwer zu verstehen ist“. Darum wird seine Antwort kompliziert: je mehr er sich mit diesen fesselnden Dingen befaßt, um so mehr gehen ihm die vielen, oft mit Worten kaum zu beschreiben-



den Nuancen auf, welche diese Werke offenbar voneinander trennen. Wer nicht scharf unterscheidet, wird es nicht zu einem klaren Begriff bringen. Wenn auf den ersten Blick dieselben Haltungen, dieselben Gebärden sich in Frankreich, Deutschland und Italien zeigen, so bedeutet das noch nicht, daß sie jeweils die gleichen Geisteshaltungen charakterisieren. Die Geisteswelt der Kunst, welche in Frankreich und Italien unter dem Namen „Internationaler Stil“ angedeutet wird, braucht noch nicht überall die gleiche zu sein, ja, sie ist es nicht und kann es nicht sein, sowie z. B. in den „schönen Madonnen“ des sogenannten „weichen Stils“ in Deutschland. In jedem der drei Länder finden wir — worüber wir uns nicht wundern — deutlich sehr verschiedene Milieus. Und die Gleichartigkeit ihrer sozialen und geistigen Probleme wird uns unaufgeklärt bleiben, so lange wir uns von diesen Unterschieden keine klare Rechenschaft gegeben haben.

Die „Europäische Kunst um 1400“ — diese Bezeichnung vermeidet schon den bereits genannten Namen „Internationaler Stil“ oder den noch mehr irreführenden „Internationale Gotik“. Dennoch setzt sie solch einen internationalen Stil voraus, denn was sollte sonst der bindende Faktor dieser Ausstellung sein? Nun ist von vorne herein schon jeder bedeutende Stil Europas von der Romantik bis zum Rokoko immer international gewesen, d. h. von seiner Geburtsstätte in irgend einem europäischen Land her hat er sich über viele andere ausgedehnt. Es ist darum sinnlos, diesen Stil von 1400 international zu nennen, es sei denn, man will darauf hinweisen — und dieses ist deshalb schon sinnvoll, weil es selten geschieht —, daß dieser Stil aus einer radikalen Verschmelzung italienischer, französischer, vlämischer, deutscher, böhmischer und sonstiger Elemente entstanden ist. Der uralte, ehrwürdige und verschlissene gotische Stil kam nach einem Jahrhundert intensiven internationalen Verkehrs unter dem warmen Atem Italiens und Flanderns noch einmal wieder zu einer überschwenglichen Blüte, nicht nur in dem vom hundertjährigen Kriege verheerten Frankreich, sondern auch in den vielfältig emporwachsenden deutschen Städten und nicht zuletzt an den norditalienischen Höfen, sogar in Florenz und dann vollständig heimisch in Siena.

Dieses „vollständig heimisch in Siena“ sei mit einiger Vorsicht gesagt. Man stelle sich vor, ein vornehmes Mitglied des sienesischen Patriziats, ein durch seinen Stand mit der bildenden Kunst vertrauter Aristokrat von ca. 1350 würde unsere Ausstellung besuchen. Er würde mit einem hochmütigen Lächeln feststellen, der Stil seiner Stadt habe, zwar in äußerst raffinierten Varianten, die ganze Kultur-

welt erobert und es würde jetzt überall Unsere Liebe Frau auf jene geziemend höfische Art verehrt, wie es von altersher in ihrer Lieblingsstadt Siena der Brauch war. Wir würden ihm dann den Namen Simone Martinis nennen, des Malers, der den Ruhm der sienesischen Malerei nach Frankreich brachte, und er würde uns — falls es ihm sein höfischer Stil erlaubte — vielleicht von den zahllosen Stadtgenossen erzählen, die in aller Herren Länder gereist sind, um dort ehrende Aufträge entgegenzunehmen. Wenn wir dann ruhig abwägen würden, inwieweit diese sienesischen Ansprüche berechtigt seien, so müßten wir jedenfalls zugeben, daß die Ehrfurcht vor der Stellung Sienas um 1350 in fast ganz Europa vorhanden gewesen sein muß: in Katalonien, in Avignon, in Paris, in den heraufkommenden Städten Süddeutschlands, in Prag, in Ungarn. In all diesen Städten und Gegenden würde man unserem sienesischen Patrizier vollständig recht geben. Man würde dort niemals daran gedacht haben, die Nachfolger Giotto einzuladen. Es wird bis zum Ende des Jahrhunderts dauern, bis Europa soweit ist, die männlichen Raumschöpfungen Giotto gebührend zu verarbeiten und Florenz die Ehre zu geben, die ihm zusteht. Im Prinzip ist es also richtig, daß Siena einen wichtigen Anteil an der Entwicklung der nordischen bildenden Kunst des 14. Jahrhunderts gehabt hat. Dennoch werden wir unsere Vorstellung des Tatbestandes erweitern müssen, um der reich variierten Wirklichkeit gerecht zu werden. Und weil wir doch die Absicht haben, einen Blick auf jene Kreise zu werfen, in denen sich dieser internationale Stil gebildet hat und auf die Geisteshaltung, welche er ausdrückt, so drängt sich uns zuerst die Frage nach dem Wesen dieser Kreise auf.

Die einfachste Erklärung ist natürlich, — und sie ist auch Gemeingut geworden —, daß wir während des 14. Jahrhunderts als Regel die Auftraggeber in den Kreisen des hohen Adels zu suchen haben. Aber wir müssen, um viele Aspekte unseres internationalen Stils begreifen zu können, diese Auffassung vervollständigen. Der Historiker des späten Mittelalters kennt eine Entwicklung, welche von der größten Bedeutung ist für die Verbreitung unseres Stils in viele bürgerliche Kreise. Mit dem Tode Friedrichs II., des letzten staufischen Kaisers, im Jahre 1250, ist die Idee seiner wichtigsten Gründung, des von sachverständigen Beamten zentral und rationell verwalteten Staates, nicht zugrunde gegangen. Bald, am Anfang des 14. Jahrhunderts, baut in Frankreich Philippe le Bel nach diesem Vorbild einen unerbittlichen Machtstaat auf, in dem er selbst wirklich souverän sein kann, auch über den Feudaladel. Um die Mitte dieses Jahrhunderts ist diese Idee schon mindestens dreimal mit deutlichem



Erfolg verwirklicht: von den Päpsten in der komplizierten, aber vor allem auf finanziellem Gebiet vorzüglich arbeitenden Verwaltung der Kirchengüter in Avignon; von Robert dem Weisen in dem allmählich italienisch werdenden Staat der Anjou in Neapel; und von dem in Prag residierenden deutschen Kaiser Karl IV. In diesem letzten Fall bezieht sich die rationelle Organisation zwar nicht auf die bunte Verschiedenheit des deutschen Reiches, sondern nur auf die Erbländer seines eigenen luxemburgischen Hauses. Und nach der Mitte des Jahrhunderts könnte man noch die bürgerliche Verwaltung, die Karl IV., der Weise, König von Frankreich, ganz im Geiste seines großen Vorgängers Phillippe le Bel aufbaute, als viertes hinzufügen. In allen diesen Fällen umgibt sich der nach absoluter Gewalt strebende Herrscher mit sachverständigen Beamten und versucht auf diese Weise, seine Abhängigkeit von seinen mächtigen Vassallen zu durchbrechen. Zweifellos wird der Glanz des Hofes dann noch immer von den höchsten Vertretern der feudalen Welt getragen, von den stolzen Abkömmlingen alter adeliger Geschlechter und von Prälaten, aber ihr Luxus wird bezahlt aus dem unerbittlich funktionierenden Steuerapparat, den die Beamten auf dem Reichtum der herauskommenden Städte errichtet haben.

Dieses soziale Gefüge — charakteristisch für das 14. Jahrhundert und für den Ursprung der späteren Entwicklung zu unserer modernen Bürokratie — gibt uns jetzt auch einen deutlichen Hinweis für den Weg der bildenden Kunst durch die verschiedenen Schichten der Gesellschaft. Der Herrscher im Zentrum umgibt sich, um seiner durchlauchten Stellung Nachdruck zu verleihen, mit aller Schönheit, Pracht und Weisheit, welche Künste und Wissenschaften spenden können. Seine höchsten Herren, deren wirkliche Macht so methodisch unterminiert wurde, folgen ihm in dieser Repräsentation und um so mehr, als sie dadurch ihre geschwächte Stellung bemänteln können. Aber es ist sozusagen eine Kaskade aufgebaut und unaufhaltsam strömen über diese Treppen — von Fürst und Adel zu hohen Beamten, von diesen hin zum Patriziat der Städte, von dort später zu einem darunter wartenden neuen Stand von Intellektuellen, Ärzten, Juristen und Gelehrten — die lebenden Wässer der Musen herab. Unser Bild von der Reihe von Wasserfällen genügt selbstverständlich, insoweit es die natürliche Leichtigkeit der Übertragungen andeutet. Es versagt aber, wenn wir an die immer sich ändernde Aneignung und Verarbeitung jener Kulturgüter in den verschiedenen Kreisen denken. Aber daß eine Bürgerschaft, die das zu ihrem beginnenden Aufstieg passende Selbstbewußtsein noch nicht erobert hat, viele aristokratische Formen und Gebärden imitieren

wird, liegt auf der Hand. Sie ist dann gerade darauf aus, die Trennungslinien nach oben auszuwischen. Die Abschattierungen in dem sich bildenden internationalen Stil vom Ende des Jahrhunderts, werden, wie mir scheint, in bedeutendem Maße bestimmt durch den Platz, der innerhalb dieser Kaskade eingenommen wird, durch die sozialen Faktoren, welche zur Assimilierung oder gerade zu der Akzentuierung der Unterschiede zwingen. Und auch der in den verschiedenen Ländern verschiedene Zeitpunkt des Unterganges unseres Stils wird von dem Verlauf der Übertragung bestimmt. Wenn die Bürgerschaft es wagt, den Brokatmantel abzuwerfen —, wenn der Übertragung kein Wert mehr beigemessen wird —, wenn sie ihre eigenen Gebärden für ihre eigenen Gefühle gefunden hat, dann ist dort das Ende dieses internationalen Stils gekommen. In Frankreich, Deutschland oder Italien, ja, natürlicherweise in allen Fürstentümern und Städten, verläuft diese Entwicklung wieder anders und das macht ein generalisierendes Urteil fast unmöglich.

Es ist schwierig — gerade weil das Netz der internationalen Verbindungen im 14. Jahrhundert so dicht geworden ist und weil die oben beschriebene Entwicklung in allen europäischen Ländern in verschiedenem Tempo verläuft — anzugeben, wo jetzt der Kulturhistoriker und mit ihm der Kunsthistoriker am besten anfangen kann mit der Beschreibung der ihm charakteristisch vorkommenden Struktur. Was er heraushebt um es zu betrachten zieht an tausend Fäden etwas anderes mit: Avignon und Prag und Siena, Paris, Verona und Padua, Neapel, die vielen deutschen Städte, sie sind eben so viele Fliegen in einem großen Spinnweben und daraus nicht herauszulösen. Richtet er den Blick auf Frankreich — und das scheint die beste Wahl — und wählt er, um einen Ausgangspunkt zu haben, wieder die Mitte des 14. Jahrhunderts, so würde er folgendes bemerken müssen (natürlich mit mehr Einsicht als es jemand in dieser Zeit selbst hätte haben können): Die Zeit der großen Kathedralen ist vorbei. Die gewaltige Ausstrahlung der Kultur der Île de France hört auf. Noch ist der Bann nicht gebrochen, noch wirkt Mitteleuropa in vielen sekundären Kunstformen „à la mode de St. Louis“. Aber allmählich ist der Lebensgeist aus den konventionellen gotischen Formen gewichen. Die gelehrten Programme der großen Kathedralen, denen alle Künste dienstbar gemacht werden um in einer einzigen gewaltigen Repräsentation des durch Gottes Offenbarung sinnvoll gewordenen Kosmos zusammenzuspielen, vermögen die Aufmerksamkeit nicht mehr zu fesseln. Die Auslegung typologischer Reihenfolgen, die Präfigurationen und Allegorien des Sühnetodes Christi in spitzfindig zusammengelesenen Stellen des alten Testa-

menten, welche man von den Kirchenportalen und den Glasfenstern ablesen konnte, setzten eine scholastische Gelehrsamkeit, eine philosophisch-dogmatische Schulung voraus, welche der Beschauer von damals schon ebensowenig besaß oder zu besitzen wünschte, als der Durchschnittsbesucher von heute. Müssen wir sagen — in dem Schema, das wir oben andeuteten —, weil eine bürgerliche Bevölkerung zu dieser Übertragung offensichtlich nicht fähig war? Oder ist es besser, hier nicht zuerst an die soziale Struktur zu denken? Die Zeit der großen scholastischen Synthese ist vorbei. Wo wird jetzt noch ein so durchglühtes Erleben der monumentalen Systematik Thomas von Aquins gefunden, wie in Dantes göttlichem Gedicht? Doch wo die innerliche Besinnung fehlt — und sie muß außerordentlich stark sein, um einen so gewaltigen Komplex zum Leben zu bringen —, dort bleibt nichts anderes übrig als gelehrte Abmatung des Fleisches, Pedanterie, welche uns einen abgenutzten Apparat aufdrängen möchte. Der zu Ehren Gottes angestimmte Hymnus hat seine Glut verloren; es ist eine ausgeklügelte Zusammenfassung aller christlichen Wahrheiten und empfehlungswürdigen Tugenden geworden und somit absolut irreligiös. Darauf muß die Reaktion der subjektiven Überdenkung, der persönlichen Zueignung, der innerlichen Betrachtung der packendsten Hauptmomente des Leidens Christi, so wie diese vorbereitet war in der Predigt der Bettelorden, folgen. Italien, das Land des hl. Franziskus von Assisi, geht in dieser Reaktion voran; dort findet man in den „Lauden“ des Jacopo de Todi das persönliche Erleben des Leidens am inbrünstigsten ausgedrückt.

Diese Klänge dringen gewiß in Mitteleuropa durch, aber die Reaktionen des religiösen Gefühles sind dort vielfältig: die praktischen Meditationen, die leicht rührseligen Heiligenleben, die erbaulichen Traktate, die zur persönlichen Frömmigkeit erweckenden „Spiegel“ (*specula*), welche einem einfachen Publikum die biblischen Erzählungen treuherzig bringen. In Deutschland ist schon lange vor 1350 in diesem Vakuum die Mystik diesem religiösen Bedürfnis entgegengekommen. Und je weiter das Jahrhundert fortschreitet, wird auch, und gerade dort, das innere Bedürfnis, das Sentiment zu Sentimentalität überspannt, und eine allzu zarte, wenig reelle Frömmigkeit sich an den verfeinerten Lineaturen der „Schönen Madonnen“ erfreuen.

Doch dies läuft schon auf eine Erklärung unseres Internationalen Stils hinaus, die wohl für Deutschland zu erwägen ist, doch, wie mir scheint, kaum für Frankreich. In Frankreich dringt die sienesisische Kunst seit den Zwanzigerjahren, deutlich an den Mi-

niaturen ablesbar, stetig vorwärts. In Avignon, der päpstlichen Residenz, ist sie seit dem Eintreffen des Simone Martini im Jahre 1340, und vor allem nachher unter der talentvollen Führung eines anderen sienesischen Malers, Matteo Giovanetti (in Avignon 1343—1367), übermächtig. Es ist hier die Rede — das ist schon eine alte Wahrheit — von einer vollständig italienischen Filiale. Und hier wird, wahrscheinlich erstmalig in Frankreich, hier wo man etwas anderes angemessen und angezeigt erachten würde, in den Privatgemächern des Papstes selbst, eine Dekoration von „foliage“ angebracht, Darstellungen von Jagd und Fischfang, in einer Umgebung von Bäumen, welche mit äußerster Hingabe gemalt sind und die wie eine Teppicharbeit alles abschließen. Ein aristokratisch-weltlicher Wand schmuck dort, wo man eigentlich noch die typologischen Kombinationen und theologischen Spitzfindigkeiten des scholastischen Systems erwarten würde.

Und die Fresken in dem *Chambre de la Garde-Robe* in Avignon von 1343 stehen nicht vereinzelt da. Sie müssen durch die Mode bedingt gewesen sein, denn die französischen Könige Jean le Bon und Charles V., die „grandseigneurs“, wie Jean de Berry, Karl IV., der deutsche Kaiser in Prag, italienische Fürsten in Ravenna und Rimini, ließen sich ähnliche malen. Sie blieben in Ehren, wie wir es noch in den Bildern Pisanellos sehen können; sie dringen selbst bis nach Florenz durch, in die Jagddarstellungen Uccellos. Selbstverständlich ist Avignon durch seine besondere Stellung eine allerwichtigste Filiale für die Verbreitung der sienesischen Malerei. Aber es führen nicht alle Wege nach Avignon; man hat noch viele andere Verbindungen von Siena mit Mitteleuropa gefunden. Und auch die anderen italienischen Städte, die nördlichen ebenso wie Neapel (wo sich wieder französische und sienesische Elemente begegneten), hatten ihre Verbindungen mit allen europäischen Städten, von Barcelona bis nach Prag.

Man wird sich fragen: zwar sind es offensichtlich die Künstler, die reisen, aber werden auch die Kunstwerke verschickt? Und wenn ja, welche? Die Antwort muß lauten, daß uns auch die Versendung gewaltiger Altäre bekannt ist, daß sogar große Skulpturen ab und zu gereist sind, aber daß im internationalen Verkehr nichts so eine Rolle gespielt hat wie die illuminierte Handschrift. Und damit sind wir bei demjenigen Kunstwerk angelangt, das den Internationalen Stil „*par excellence*“ hinausgetragen hat. Ganze Bibliotheken sind in diesem Jahrhundert quer durch Europa gereist, von West nach Ost und von Nord nach Süd. Und auch hier dürfen wir uns unserer erworbenen Einsicht anschließen. Die illuminierte Handschrift des



13. Jahrhunderts werden wir hauptsächlich als Funktion der Kathedrale sehen müssen, dienend, mitspielend in dem formellen Ritual des Gottesdienstes. Erst in unserem 14. Jahrhundert, wenn dieser Verband weniger zwingend und überzeugend wird, entstehen die kostbaren Manuskripte im Privatbesitz der großen Herren. Es wird geradezu Mode in diesem aristokratischen Milieu, solche Handschriften zu besitzen, sei es mit liturgischem Charakter wie die neuen „livres d'heures“, oder auch mit Bearbeitungen von klassischen Schriftstellern, historischen Chroniken, Ritterromanen und ähnlichen. Doch während auf der einen Seite die adeligen Herren als wahrhaftige Bibliophilen solche Manuskripte zu ihrem privaten Vergnügen genau wie ihre kostbaren Juwelen in ihren Schatzkammern zusammenbringen, gibt es eine zweite Art von Büchersammlern, die das Buch ausgesprochen als Überbringer von Gedanken und Träumen betrachtet und die ihre Verehrung für den Inhalt, den Stil und die Person des Verfassers oft in der liebevollen, ja prächtigen Versorgung der Handschrift kund gibt. Hier müssen wir uns eine internationale Geistesgemeinschaft vorstellen, die sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in ganz Europa gebildet hat, die prominente Mitglieder des städtischen Patriziats durch die gleichen Ideale miteinander verband und ihre Persönlichkeit, ihren Lebensstil, ihren Briefstil und ihren Geschmack bildete und dadurch über alle Grenzen Europas hinaus eine neue Klasse schuf, so wie es vorher der Kodex der Ritterschaft getan hatte.

Die treibenden Kräfte in diesem Buch- und Briefverkehr sind die großen Kanzler in den wichtigen Zentren, Coluccio Salutati in Florenz, Johann von Neumarkt in Prag, der Bischof Richard von Durham in England und noch viele andere. Und wiederum gebührt dem ersten Hofe Europas, Avignon, die Ehre, den ersten lorbeerbekränzten Vorsitzenden dieser schöngeistigen Republik für lange Zeit an sich gebunden zu haben. Wir können es uns kaum mehr vorstellen, wie abgöttisch die frühen Humanisten ihren Führer Francesco Petrarca verehrt haben, wie sie sich — so wie man es 150 Jahre später vor Erasmus tat — verliebt verneigten vor der stolzen Macht seines sehr ausgeschliffenen Briefstils. Wie sie sich mit ihm in die Schriften Augustins, vor allem in dessen „Confessiones“ versenkten. Mit ihm versuchen sie, dem großen Kirchenvater bewundernd folgend und, aufs äußerste gelangweilt, sich von den spitzfindigen Kombinationen der scholastischen Theologie abwendend, zu einem persönlichen Erlebnis der Glaubenswahrheiten zu kommen, sowie zum Selbstbewußtsein in Gefühl und Vernunft, und zu der Mitteilung darüber in einem persönlichen Stil in den Briefen an ihre Freunde.



Mit ihm schwärmen sie von dem Ruhm einer unvoreingenommen und harmonisch gewählten Antike und sie fangen an, sich kostbare Sammlungen von originalen oder sorgfältig kopierten antiken Texten mit schön gemalten Frontseiten anzulegen.

Überall in ihrem Kreise ist jene eigenartige Empfänglichkeit für Exaltiertheit und unwirkliche Sentimentalität spürbar, die wie eine ansteckende Krankheit die Aristokraten und Patrizier aller Länder zu quälen scheint und diese zur Flucht in die sichere Unangreifbarkeit von Traumländern veranlaßt, sei es der Reiz des ritterlichen Lebens, sei es die klassische Harmonie.

Selbstverständlich berücksichtigten wir mit diesen Andeutungen nicht genügend das reich variierte und oft in robuster Selbstverwirklichung fortschreitende Leben des Patriziats, aber wir heben jene Züge hervor, welche diesen sozialen Stand besonders befähigten, seine Rolle zu spielen in dem nicht aufzuhaltenden Prozeß der Übertragung eines internationalen Lebens- und Kunststils vom hohen Adel zum städtischen Bürgertum hin. Auch seine soziale Stellung war, genau so wie die des hohen Adels, von der Emanzipation immer neuer Gruppen tödlich bedroht und es bediente sich des gleichen Abwehrmechanismus, in dem es sich für die scheinbare Exklusivität verfeinerter Lebensformen und Traumparadiese entschloß.

Zusammenfassend ist unsere Ansicht ungefähr so: Im gesamten Europa gibt es nach der Mitte des 14. Jahrhunderts eine Aristokratie, deren Stellung schon lange unterhöhlt ist durch die bewußte Bildung von durch Beamte verwalteten Staaten oder durch Emanzipation frühkapitalistisch organisierter Bürgerschaften in den Städten. Darunter, in vielen Fällen auch durch Familienbande verschwistert, ein Patriziat, das sich in den immer wieder revoltierenden Städten ebenso wenig gesichert fühlen kann und sich in einem ebenso unwirklichen Lebensstil flüchtet und darum seinen unzweifelhaft anderen religiösen und humanistischen Erlebnissen durch gleichartig verfeinerte Gebärden Ausdruck verleiht.

In Italien und Deutschland werden wir hinter dem Internationalen Stil das Patriziat zu suchen haben, in Frankreich und Böhmen hauptsächlich den Adel. Aber überall werden wir auf den Zusammenhang dieser beiden Gruppen achtzugeben haben. Das fällt schon auf, wenn wir beobachten, wie empfänglich die französischen Adelskreise für die graziöse Kunst einer italienischen Stadt wie Siena sind, in der Adel und Patriziat mit der selbstbewußten Oberschicht der Bürgerschaft ganz verschmolzen waren. In Frankreich spürt man erst gegen das Ende des Jahrhunderts, und dann noch sporadisch, den Einfluß der männlich-kräftigen Form- und Raumschöpfungen

Giottos oder seiner um die Perspektivprobleme ringenden Nachfolger. Und das erklärt man gewiß nicht zu Unrecht so, daß die von der Idealität der Gotik herkommende Kunst, die ihre erste Auffassung räumlicher Formgebung an den plastischen Figuren der Kathedralen realisiert hatte, viel mehr für die schönen und zarten plastischen Bildungen der sienesischen Malerei empfänglich war, als für die raumschöpfende Gewalt Giottos. Aber sollte man auch nicht annehmen müssen, daß die nüchterne und robuste Formgebung Giottos und seiner Florentiner in den aristokratischen Kreisen nicht die geringste Anziehungskraft besaß? Man wünschte eine noch exquisitere Gebärde, eine noch mehr verfeinerte Farbgebung. Wenn nach den toten und wenig ansprechenden letzten Giotto-Nachfolgern vom Typ eines Agnolo Gaddi, der Internationale Stil sich mit Masolino und Gentile da Fabriano, mit den Miniaturen des Lorenzo Monaco in Florenz durchsetzt, erst dann ist diese Stadt in die Treibhausatmosphäre aufgenommen, welche wir beschrieben haben. Aber dann regiert dort, nach heftigen sozialen Kämpfen, in einer letzten Runde, ein aristokratisches Patriziat.

Wie dem auch sei, Frankreich — und hier muß der Akzent auf Nordfrankreich gelegt werden — wählt aus den reichen Schätzen der Kunst des italienischen Trecento nur das, was es jeweils in seinem Milieu verarbeiten kann, und das sind hauptsächlich die Formen und Vorstellungen der großen sienesischen Maler, von Duccio über Simone Martini und den Lorenzetti zu Barna di Siena. Dieser Assimilationsvorgang vollzieht sich das ganze 14. Jahrhundert hindurch. Er vollzieht sich nicht in Avignon, weil — das ist jedenfalls eine allgemeine Erfahrung — die erste Vorbedingung für eine selbstständige Aneignung und Verarbeitung immer die ist, daß der Empfänger nicht plötzlich von einer allzu vollständigen Offenbarung überlegener Formen überstürzt wird. Man stelle sich vor, wie äußerlich und ungenügend die Verarbeitung antiker Formen und Inhalte durch die Renaissance gewesen wäre, wenn die Florentiner aus der Zeit Cosimos de Medici plötzlich von der antiquarischen Kenntnis des Altertums überwältigt worden wären, welche achtzig Jahre später dem Hofe Leos X. zugänglich war.

Aber in Paris kann sich die Anpassung an den bestehenden französischen Stil, der dadurch nach und nach verändert wird, allmählich vollziehen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist der Hof Karls V., des Weisen, von den Satellitenhöfen seiner Brüder Louis d'Anjou, Jean de Berry und Philippe de Bourgogne, des Kühnen, umgeben, ein starker Magnet, der viele Künstler anzieht. Künstler, die in diesem Milieu erst geformt und zusammengeschmolzen wer-

den — eine Eigenschaft, die sich Paris bis auf den heutigen Tag bewahrt hat. Und es ist weder das Fresko noch das Tafelbild, das im Mittelpunkt des Interesses steht, sondern das illuminierte Buch. So wie wir schon sahen, wird das Buch der Träger des Internationalen Stils in den Kreisen des Adels — die nach alter Tradition weit über die Grenzen hinaus miteinander versippt sind — und in denen des Patriziats, die durch neue humanistische Ideale verbunden sind.

Die größten Künstler dieses Jahrhunderts, Jean Pucelle, Jean Bon-  
del, André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, „le peintre de Bouci-  
caut“, die Brüder Malouel, sind uns alle überliefert als Leiter be-  
rühmter Ateliers, in denen die kostbaren Handschriften für diese  
Kreise illuminiert wurden. Sie alle sind, in zunehmendem Maße,  
durch viele Fäden mit der großen Kunst des italienischen Trecento  
verbunden. Einer der Brüder Malouel muß auch Italien besucht  
haben — das geht aus seiner Kenntnis monumentaler, also an den  
Ort gebundener florentinischen Kunst hervor.

In den meisten Fällen stammen sie aus den nördlichen Provinzen  
oder aus Flandern. Auffallend ist ihre Vorliebe für das naturalisti-  
sche Detail, aber es ist unvorsichtig zu behaupten — wie das früher  
manchmal geschah —, daß sie aus einer vlämischen, naturalistischen  
Tradition hervorgehen. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil  
niemand jemals hat deutlich machen können, wo diese künstlerische  
Bildung im Norden denn hätte geschehen können. Sie sind ja erst  
in Paris das geworden, was sie sind. Sie haben dort die höfischen Le-  
bensformen, die gegen das Ende des Jahrhunderts so geziert und  
gekünstelt geworden sind, kennengelernt und sie in vielen Miniatur-  
en unvergeßlich für uns bewahrt. Durch ihre Kunst sehen wir das  
anmutige Spiel ihrer Auftraggeber vor uns, stilisiert bis zu einer  
wohl auch in diesen Kreisen unerreichbaren Grazie.

Aber — auch dies muß man bedenken — ein französischer Edel-  
mann, mehr als ein Jahrhundert früher „à la mode de St. Louis“ er-  
zogen, würde seinen ritterlichen Ehrenkodex leicht erkannt haben.  
Wahrscheinlich würde er sich gewundert, ja selbst geärgert haben  
über das Fehlen solcher elementaren Tugenden, wie „franchise“ und  
„simplesse“, und über die Akzentverschiebung zum Gekünstelten  
hin, aber wahrscheinlich doch auch bemerkt haben, daß es in der  
alten Poesie, in der er die edle Stilisierung seines Lebens gespiegelt  
sah, oft leider auch zu dem gleichen Raffinement gekommen war.

Der ganze Komplex von Umgangsformen, der im Internationalen  
Stil um 1400 so vollendet und zwingend dargestellt wird, hat mehr  
als ein Jahrhundert gebraucht, um das zu werden, was wir nun sehen.

Man mußte nur den Nachdruck auf das exklusive Element legen und die verfeinerte Form so eingehend darstellen, daß es deutlich wurde, daß nur ein Hochgeborener nach einer sorgfältigen Erziehung zu solchen erlesenen Gebärden fähig war. Und wie oft hatten in den zwei vorhergehenden Jahrhunderten nicht die Dichter die „pucelle de grant valour“ gepriesen, gerade weil sie mit so guten Manieren ausgestattet war: „courtoise et sage et enseigné“. Und schon 1324 hat Guillaume de Machaut im Gefolge von Frau Schönheit die „Dame Manière“ bemerkt.

Der zierliche Gang, alle Vorzüge eines „biau maintieng“, alle Tugenden eines vortrefflichen standesgemäßen Auftretens, das Überlegenheit und Ansehen verschafft, waren schon bis zur Ermüdung und bis zum Verschleiß gepriesen, ehe sie im Internationalen Stil ihre letzte, auf die Spitze getriebene Darstellung fanden.

Son biau maintieng, son venir, son aler,  
 Son gentil corps, son gracieus parler,  
 Son noble port, son plaisant regarder,  
 Et son viaire (visage)  
 Qui tant estoit dous, humble et debonnaire  
 Que de toite biauté fu l'exemplaire.

(Machaut)

Zur Bewunderung und Freude ihrer europäischen Nachbarn haben die lateinischen Völker dieses Ideal bis auf den heutigen Tag hochgehalten. Sie haben es durch die Jahrhunderte hin an stets wieder neue gesellschaftliche Kreise weitergeben können.

Aber hier, um 1400, wehrt sich das adelige Milieu deutlich gegen ein Übertragen nach unten. Nun wird gerade, um den Stil „exklusiv“, d. h. unerreichbar für Tieferstehende zu machen, das Einmalige, das Seltsame, die raffinierte Mode, welche grelle primäre Farben in den unwahrscheinlichsten Kombinationen wählt, vorgeführt. Überraschend neu erscheint der pervers wirkende Schnitt der manchmal sogar mit Glöckchen und Münzen oder sich wiederholenden ritterlichen Devisen geschmückten Festkleidung. Auch hier wird alles, was in der Ritterpoesie schon so oft spielenderweise angedeutet war, zu einem märchenhaften Absurdum geführt.

Auch die sentimentale Finesse, die gewollt kindliche Rührung („j'ai perdu le dous regard de mon dous ami“), das Spielen mit der Verkleinerungsform (bergeronnète, douche baisselète) und, damit zusammenhängend, in ganz Europa die ausgesprochene Vorliebe für



das kleine Format. Dies alles ist nun gesteigert, wie beschwörend aufgerufen gegen eine barbarische, sie bedrohende Welt.

Wir müssen uns klar machen, daß Frankreich um 1400 die dunkelsten Jahre des hundertjährigen Krieges durchmacht. Auseinandergerissen, entehrt, ein Opfer ausländischer Kriegsbanden, die Städte geschunden, die Dörfer viele Tagereisen im Umkreis niedergebrannt, die Äcker brachliegend, die Bevölkerung ausgehungert und verzweifelt, immerfort in ratlosem Aufstand, der unfähige König Charles VI. zur Machtlosigkeit gezwungen.

Jetzt — wie in einer Endrunde — sind die „grandseigneurs“ noch einmal für kurze Zeit den Erniedrigungen, die ihnen eine wachsende, zentrale bürgerliche Autorität auferlegte, entkommen. Noch einmal können sie als unabhängige Fürsten auftreten und ihre souveränen Staaten aus dem Leibe Frankreichs hacken, so wie das die Burgunder im Norden tun. Aber sie müssen sich zusammenschließen, sich unerbittlich gegen die tödliche Bedrohung ihrer auf die Dauer unhaltbaren Position wehren. Ein grausamer Opportunismus, der vor keinem Mittel zurückschreckt, wenn er nur zu dem gewünschten Ziel führt, und — wie ein kostbarer Brokatmantel, der dies alles tarnen soll — das willkürliche, in extravaganten Formen gekleidete Wiederaufleben der ritterlichen Welt.

Vielleicht kann man es auch freundlicher formulieren, mit mehr Begriff für die Grenzen, die der „condition humaine“ nun einmal gestellt sind: sie sind angewiesen auf dies Märchenland, um leben, um wieder aufatmen zu können; sie sind gezwungen, die Sicherheit einer durchlauchten Tradition einer gefährlichen Welt entgegenzustellen. Und damit stehen wir bei unserem Ausgangspunkt, bei der Frage, warum diese Ausstellung uns im Tiefsten zu fesseln vermag: sie konfrontiert uns nämlich mit unseren eigenen Problemen, mit unserem eigenen Heimweh nach einer Welt mit mehr Sicherheit, mit der Frage, inwiefern wir, „multis mutatis mutandis“, im Grunde nicht anders handeln. Darum ist diese Ausstellung in hohem Maße aktuell.

Nun müssen wir uns aber klar machen — um nicht mit einem einzigen, generalisierenden Urteil dem Reichtum dieser Ausstellung Unrecht zu tun —, daß wir hiermit die französische Seite unseres Stiles beleuchtet haben. In Frankreich fehlt beim Adel, durch die Ungunst der Zeiten, vorübergehend die Möglichkeit und die Bereitschaft, um eine allmähliche Übertragung von Kulturgütern auf das bürgerliche Patriziat zustande zu bringen und gerade dadurch bekommt der französische Stil in Kunst und Leben diesen exaltierten und exklusiven Charakter.



Aber in den anderen Ländern, in Italien, in Österreich, in Böhmen, in Deutschland, wo die gesellschaftliche Situation jedesmal eine andere ist, muß natürlich auch der Stil anders gedeutet werden.

Wenn wir uns nach Italien wenden, so wird das Bild sofort freundlicher, weniger tragisch durch unlösbare Gegensätze. Es ist — im allgemeinen gesagt — das Land, das an einem Anfang steht, nicht an einem Ende so wie Frankreich. Ein Land, das in der Renaissance für sicher zwei Jahrhunderte die Leitung in Europa vom erschöpften Frankreich übernehmen sollte. Ein Land, in dem der Adel sich in den Städten schon seit dem 13. Jahrhundert mit bürgerlichen, angesehenen Geschlechtern vermischt und seine Vorrechte bereits verloren hat; wo im 14. Jahrhundert in Städten mit einer tüchtigen bürgerlichen Verwaltung oder unter fähigen Despoten in den Stadtstaaten die heftigen Zwiste unter feindlichen Geschlechtern verstummt sind und wo sich ein gewisses gesellschaftliches Gleichgewicht ausgebildet hat.

Einige Städte fordern zur näheren Betrachtung auf, weil sie in der Bildung des Internationalen Stils solch eine wichtige Rolle spielen. Noch einmal kehren wir also für einen Augenblick nach Siena zurück, das der sienesisische Aristokrat, den wir anfangs zitierten, sicher nicht mit Unrecht für die „alma mater“ der Kunst des 14. Jahrhunderts in ganz Europa hielt. Wenn wir hier in Gedanken an den allergrößten und bekanntesten Kunstwerken entlang gehen: von Duccios Maestà im Dommuseum zu Siena bis zu Simone Martinis Verkündigung in den Uffizien in Florenz und von dort zu Barna de Sienas Fresken in San Gimignano und von dort aus wieder zu den kleineren Meistern, wie Taddeo di Bartolo und anderen, nicht weniger reizvollen, um schließlich bei den schönen Sassettas anzulangen, dann drängen sich uns, vielleicht auf den ersten Blick etwas befremdende Schlußfolgerungen auf. Wo zeigt sich unser Internationaler Stil eigentlich zum erstenmal? Wir verweilen einen Augenblick bei den graziösen, ja überzierlichen Gebärden, bei der höfischen „pruderie“, bei dem dekorativen Faltenwurf von Meister Simone Martinis Figuren. Dann bei den leidenschaftlichen und ergreifenden Passionsszenen von Barna; diese starken und echten Emotionen, dieses scheue Kreuztragen, diese unverhüllte Darstellung des Bösen, des Leidens und des Todes. Alles dieses hätten wir vielleicht in der argen Welt von 1400 erwarten können, aber in dem internationalen höfischen Stil hat sich ja gerade das Gegenteil gezeigt. Nach dieser innerlichen Verarbeitung der Schrecken der Pestjahre kehren also die schönen Arabesken zurück: Siena webt wieder weiter an dem köstlichen Teppich des farbigen, wohlbehüteten Lebens.

Die Formen werden feiner, die Emotionen unschuldiger, das Märchenparadies hat sie wieder aufgenommen.

Ein gesichertes Patriziat bewahrt mit Erfolg und ohne große Spannungen die bestehende soziale Lage. Und so lange das Glück ihnen wohlgesinnt ist, also bis tief in das 15. Jahrhundert hinein, halten sich auch bis zum Überdruß die freundlichen, höfischen Formen.

Ich möchte hier nicht weiter eingehen auf den schwierigen Komplex von Fragen, die mit den emotionellen, religiösen und künstlerischen Folgen des Schwarzen Todes zusammenhängen und worüber Millard Meiss so fesselnd geschrieben hat. Ich möchte daraus nur hervorheben, daß zum Beispiel Florenz im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts eine deutliche Unterbrechung der Giottesken Tradition erlebte, und zwar durch große Empfänglichkeit für Einflüsse von außen, hauptsächlich von Siena. Man denke auch einen Augenblick an die dekorative Teppichwirkung in der spanischen Kapelle Andreas da Firenze. Aber zu einer weiteren Entwicklung, welche Florenz in die Sphäre des Internationalen Stils hätte bringen können, ist es damals nicht gekommen. Es war nur eine Unterbrechung der Herrschaft des gewaltigen Geistes von Giotto; danach sehen wir noch einmal, zu spät und wenig überzeugend, die Florentiner Künstler in Wiederholungen seiner Raumkonstruktionen verfallen.

Dann allerdings zeigt sich, wenn auch erst im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, ziemlich plötzlich und sehr überzeugend auch in Florenz der Internationale Stil. Die köstliche Madonna von Masolino aus der Alten Pinakothek in München ist dafür ein sprechendes Beispiel. Weiterhin Gentile da Fabriano, Lorenzo Monaco, hauptsächlich mit seinen Miniaturen und Zeichnungen, Masaccio, soweit er sich noch nicht aus diesem Gewebe gelöst hat, müßten hier genannt werden.

Von Masolino sind uns einige Auftraggeber bekannt: der Kardinal Branda Castiglione, Papst Martinus V., Colonna (für das große Bild aus Neapel) und der reiche Seidenkaufmann und Bankier Felice Brancacci. Für Florenz also ein Mitglied des herrschenden Patrizierstandes. Nach den gefährlichen Aufständen der Siebzigerjahre ist eine Oberschicht an die Macht gekommen, die von der Angst der Bürger vor dem Chaos Gebrauch gemacht hat und nun die verwickelten Regierungsformen der Gilden-Demokratie zu eigenem Nutzen überlegen hantiert: eine Oligarchie der Allerreichsten, deren Umgangsformen aristokratische Allüren annehmen. Es ist nicht ver-

wunderlich, daß diese „grandseigneurs“ sich mit der Pracht von Fürsten und Kardinälen umgeben, mit den verfeinerten Kunstwerken des Internationalen Stils, die ihnen durch ihre weitverbreiteten Beziehungen bequem zugeführt werden können. In dieses Milieu paßt die Kunst von Masolino und Gentile da Fabriano.

Aber wie ist es dann zu erklären, daß sich in der berühmten Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine nun gerade ein ganz anderer Geist ausdrückt? Nun, durch einen Irrtum, durch ein Zusammentreffen zufälliger Umstände, wenn man so will. Durch eine Konstellation, die charakteristisch ist für die Situation, in der die Träger des Internationalen Stils sich überall befinden. Als Felice Brancacci als Maler für seine Kapelle Masolino erwählt, ist er gut beraten: er bekommt, was seiner Lebensart entspricht. Aber auch der junge, noch unbekannte Masaccio wird mit herangezogen. Die Anbetung der Könige der Berliner Galerie ist das einzige Werk von seiner Hand, aus dem man fälschlicherweise schließen könnte, daß es Masaccios Art gewesen wäre, im höfischen Stil der internationalen Aristokratie zu arbeiten. Er läßt sich alsbald von Giotto und von seinem Zeitgenossen Donatello inspirieren; er verkörpert auf überzeugende Weise die plastischen Werte (*valeurs*), die in der emporkommenden Bürgerrepublik von Anfang an so hoch geschätzt wurden. Als Masolino seine Rechnungen eintreiben muß, wahrscheinlich in Ungarn, und deshalb lange Zeit fort bleibt, bekommt Masaccio seine Chance. Darum ist von dem Internationalen Stil im Geiste des Auftraggebers so wenig in dieser berühmten Kapelle zu spüren. Später, im Jahre 1434, wird Brancacci zusammen mit der Patrizierregierung verbannt. Eine neue gesellschaftliche Gruppe, die — wie wir schon eher sahen — aus Intellektuellen, Juristen, Ärzten, Gelehrten, Humanisten, hohen Regierungsbeamten, wohlhabenden Kaufleuten und ähnlichen zusammengesetzt ist, vergibt nun vorläufig viele Aufträge. Jetzt zieht man Donatello dem Ghiberti vor und Castagno dem Masolino.

Aber wer nun feststellen will, wann der Internationale Stil in Florenz nun eigentlich aufhört, steht wieder vor neuen Überraschungen: was soll er nun von dem romantischen Element in Uccellos Werk halten, von seinen Jagddarstellungen, was von der äußerst aktiven Werkstatt der Bicci? Dieses: daß die „*valeurs plastiques*“, in denen Giotto, Masaccio und Michelangelo über drei Jahrhunderte hinweg verbunden sind (wie es schon Vasari sah und Berenson hervorhob), in dem Florenz des 15. Jahrhunderts dennoch nicht so glorios gesiegt haben, als uns die Handbücher glauben machen wollen. Der Strom von Kunstwerken, vor allem von geringerer Qualität, in

den zu Schablonen erstarrten Formen des Internationalen Stils, fließt hier das ganze Jahrhundert hindurch unvermindert weiter. Das ist auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, wie das Mäzenat der Medici sich entfaltet, als vornehme Repräsentation in der kaum verhüllten, fürstlichen Machtsphäre. Fra Angelico malt seine himmlischen Paradiese und zarten Heiligen in dem von Cosimo de Medici begünstigten Kloster von St. Marco. Benozzo Gozzoli schmückt eine Kapelle im neuen Medici-Palast mit dem prahlenden Zug der drei Könige in einer Berglandschaft. Das alles zeigt, daß in dieser grandseigneurhaften Hofsphäre wesentliche Formelemente des Internationalen Stils weiterleben. Hier vollzieht sich die Übertragung dieser aristokratischen Kulturgüter allmählich in breite Schichten der Bevölkerung, in einer fortwährenden Assimilierung bürgerlicher Ideale. Wer an Botticelli und Filippino Lippi denkt, bemerkt, daß der Internationale Stil mit seinen manierten Gebärden und seiner Vorliebe für kostspielige Pracht und verfeinertes Sentiment, sich nirgendwo in Europa länger hält, als gerade in jenem Florenz, das sich anfangs auf solch eine schroffe und nüchterne Weise dem Einfluß Sienas widersetzte. Und sogar später, nach der Hochrenaissance, diesmal unter einer ungetarnten Tyrannei, setzt in Florenz der sogenannte Manierismus ein, der eine innerliche Verwandtschaft mit unserem Stil zeigt.

Auch in Verona und Padua gelten für die Maler, die wir als Vertreter „par excellence“ des Internationalen Stils in Italien kennen, die selben Gesetze. Von den Auftraggebern des Stefano da Zevio (Verona), der hier mit solch köstlichen Zeichnungen vertreten ist, wissen wir wenig; von Altichiero und Avanzo hingegen sind verschiedene aristokratische Auftraggeber bekannt. Und hinter Pisanello sehen wir ein Siebengestirn von durchlauchten italienischen Fürsten: Gonzaga, Lionello d'Este, Sigismondo Malatesta, Alfonso von Aragon. Und die Aufträge für Porträts und Medaillen laufen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Auch hier, ja hier ganz deutlich, hält sich der Hofstil mühelos ohne seinen Charakter zu verlieren, aber auch ohne die Verstiegenheit, welche in Frankreich durch die bedrohte Stellung ihrer Träger bedingt ist. Denn auch in diesem Milieu vollzieht sich die Übertragung an das Patriziat und an die „intelligentsia“ völlig störungslos.

Eine Sache hat diese Kunst mit ihrer Vorgängerin von einem Jahrhundert vorher in Avignon gemeinsam, einen Aspekt, den wir in Florenz und Paris vermissen und sogar in Siena selten sehen: die Hingabe an die bezaubernde, unberührte Welt des Waldes, die den



aristokratischen Jäger offenbar fesselte; die liebkosende, zärtliche Wiedergabe von Hirschen, Vögeln, Pferden und Hunden, die darin leben. Altichiero, Avanzo, Stefano da Zevio, Gentile da Fabriano und Pisanello weben, genau so wie die päpstlichen Maler in Avignon, einen Wandteppich von „foliage“, worin Mensch wie Tier sich selig verlieren und geborgen sein können. So werden auch die Wandteppiche ausgesehen haben, welche ihre großen, düsteren Gemächer wohnlich machten. Aus der harten Wirklichkeit ihrer baumlosen Städte, aus dem unerbittlichen Kampf um die Macht den sie dort führen mußten, konnten sie in dieses „Sans-Souci“ ihre Zuflucht nehmen. Die wilde Natur, in der in der alten Poesie der nach Abenteuern suchende Ritter herumirrte, die unberührte Natur, die Petrarca in seinem Landhaus bei Avignon zum erstenmal als das richtige Decor für seine einsamen Überlegungen erlebt hat, das geliebte Jagdrevier des italienischen Herrschers, der seiner Stadt und der harten Verantwortlichkeit entflohen — alle diese geliebten Träume werden realisiert durch den Künstler, der mit empfindlicher Hingabe diese Schöpfung in seinen Zeichnungen festlegte. In ihm steht der europäische Mensch zum ersten Male mit offenen Augen der endlos variierten Wirklichkeit der Natur gegenüber, die ihn umgibt. Dieser selben Natur, die er Jahrhunderte vorher und eigentlich auch jetzt noch als ein lebensgefährliches Gebiet zwischen den gesicherten Häusern der Menschen betrachtet. Die er deshalb nur erträgt, weil sie in Formen eines irdischen Paradieses stilisiert ist. Für den Menschen und den Aristokraten sind diese Darstellungen offenbar ein Lebensbedürfnis. In Fresken, auf Wandteppichen und Bildtafeln, in Buchminiaturen — immer liegt diese geheimnisvolle Welt wieder offen vor uns.

Stellt nun der aufmerksame Besucher der getragenen Stimmung, in der das höfische Spiel in den romanischen Ländern vor sich geht, den überwältigenden Reichtum und die bunte Farbenpracht aus dem alten deutschen Reichsgebiet gegenüber, erkennt er überall die zierlichen Gestalten, die präziösen Gebärden, die blendend kostbare Kleidung wieder, welche ihn in Frankreich und Italien bezaubert haben. Und dennoch kann er es nicht lassen, gefesselt und beklommen zugleich bei sich selbst zu sagen: „Alles ist anders geworden“. Wie ganz anders müssen diese Leute empfunden und erlebt haben, also auch gewesen sein — die Künstler ebenso wie die Auftraggeber —, die dennoch, merkwürdig genug, der Verlockung des graziösen Formenspiels erlegen sind.

Nun handelt es sich noch nicht einmal um Verständnis oder Würdigung der merkwürdigen, überzüchteten Miniaturen aus den Hof-



kreisen Prags. Sie bilden in dem deutschen Gebiet eine Kategorie für sich und sind in jeder Weise eine Sondererscheinung. Aber daß in sovielen deutschen Städten bürgerliche Auftraggeber von ihren Künstlern Werke akzeptierten, die offensichtlich bewunderte Gesten aus Frankreich übernahmen — um dann mit diesen selben Gesten so vollständig verschiedene Gefühle und Stimmungen auszudrücken —, das stellt uns vor ein Rätsel, ja, bei weiterem Nachdenken vor einen Komplex von Fragen, welche vielleicht die wichtigsten sind, die diese Ausstellung aufrufen kann. Es ist also möglich, daß genau bestimmte, deutlich erkennbare Formen, welche in einem französischen aristokratischen Milieu eine konventionelle Funktion haben, auf ein deutsches bürgerliches Milieu übertragen werden, das ganz anders lebt und empfindet. Wenn nun bei dieser Übertragung nur die Rede von einem Nachspielen wäre, von einer Imitation des ritterlichen Spiels, dann würde hier — menschlich gesprochen — nichts besonderes vorliegen. Überall — in Deutschland, in Flandern, in Italien — während des ganzen 15. Jahrhunderts und sogar lange nachher, kommt es zu jenen romantischen Heraufbeschwörungen einer geträumten, idealen Vergangenheit, auf die Philipp der Gute, Lorenzo il Magnifico oder Kaiser Maximilian so versessen waren.

Aber jetzt, in dem Oeuvre einiger großen Künstler — ich nenne zur Orientierung drei Zeitgenossen: Meister Francke, Konrad von Soest und den Veronika-Meister —, jetzt ist nicht nur die Rede von einem äußerlichen Aufpfropfen, von einer „Collage“, um einen Ausdruck aus der modernen Kunst zu verwenden. Der Duktus, die Lebenskraft bestimmter Linien, der Zauber bestimmter Farben, ein Komplex zusammengewachsener Formen, der seine Funktion in einem aristokratischen Milieu erhalten hatte, ist offenbar anziehend für Künstler von einer ganz anderen menschlichen Struktur, in einer anderen Gesellschaft, um andere Empfindungen und innere Erlebnisse auszudrücken.

Denn nochmals: was uns fesselt in der deutschen Kunst dieser Zeit ist nicht die äußerliche Übernahme höfischer Figuren — wie oft das auch geschehen mag. Es ist vielmehr dies, daß die deutschen Künstler vor 1440 es intuitiv begriffen haben, daß diese gleichen Linien und Formen noch eine ganz andere Tragkraft besaßen als die, wozu sie in Frankreich gebraucht wurden. Daß gerade diese Linien eine Musik in sich hatten, welche die gefährliche sinnliche Verstiegtheit des Meisters Francke begleiten konnte, daß diese Formen und Farben eine kindlich glückliche, innerliche Harmonie aufzurufen vermochten, wie bei Konrad von Soest.

Der Betrachter, noch ringend um das Problem, ob er wohl richtig erfühle, was diese großen Meister von so verschiedenem Sentiment und Tiefgang bewegt haben mag, sieht sich nun vielleicht um und wird sicher überwältigt durch die große Unterschiedlichkeit, mit der sie auf das immer gleiche Modell der westlichen Miniaturen reagieren und es verarbeiten. Vor allem der Besucher, der nicht aus den deutschen Landen stammt, hat die Empfindung, daß sich ihm eine Welt aufgetan hat und er braucht begreiflicherweise einen Führer. Er kann sich übrigens nicht, so wie früher, darüber beklagen, daß er sachlich über diese Kunstwerke nicht genügend informiert würde: der deutsche Anteil zeigt sich als ein sorgfältig geflochtener Festkranz, ein Jahr nachdem Alfred Stange seine elfbändige „Deutsche Malerei der Gotik“ beendigen konnte, in der das Ergebnis der Spezialforschung einer ganzen Generation von Wissenschaftlern verarbeitet ist. Und mit der kunsthistorischen Einleitung dieses Katalogs wurde ein Kenner betraut, der in einer langen Reihe von Aufsätzen den Kreis der Interessierten der ganzen Welt sich immer wieder verpflichtet hat. Ohne ihn würde überhaupt die allgemeine Einsicht, die diese Ausstellung ermöglichte, nicht einmal über den Horizont heraufgestiegen sein.

Aber je reicher die Information wächst, desto vielfältiger werden die Probleme und häufen sich auch die Schwierigkeiten, welche den Weg zu einem klareren Begriff versperren, was den Betrachter, wie so oft, dazu zwingt, einzusehen, daß die widerspenstige Wirklichkeit sich in tausend interessanten Verschiedenheiten dem allgemeinen Urteil, dem er doch nachstrebt, hartnäckig widersetzt. Focillon, Hui-zinga, Burckhardt, Weise, um nur einige sehr große Namen aus verschiedenen Ländern zu nennen, haben versucht — und wie überzeugend jedesmal — den Geist dieser Zeit in großartigen Schilderungen zu beschwören, mit aller Weisheit, die ihnen gegeben war und mit der Hingabe langer Jahre. Und wie oft haben sie später ihre Einsichten bescheiden wieder relativiert. Und wie schwierig ist es für uns, aus ihrer reichen Nachlassenschaft dasjenige wirklich in Besitz zu nehmen, was wir verarbeiten können. Wir, die wir in dem Fluidum einer anderen Sphäre leben, wir, die wir versuchen auf andere Fragen, die unsere Zeit uns stellt, zu antworten. Es ist kein Wunder, daß uns vor allem der Prozeß der Übertragung der Kulturgüter fesselt und die positive oder negative Einstellung einer bevorrechteten Gruppe diesen Übertragungen gegenüber. Uns fesselt der unentrinnbare und nicht aufzuhaltende Fortschritt, wobei stets größeren Gruppen, über so viele Länder hin, das zufällt, was zuvor der sorgfältig behütete Besitz weniger war.

So haben wir auch die Geschichte Europas um 1400 und seiner internationalen Kunst zu begreifen versucht, aus den notwendigen Übertragungen, welche sich vollzogen. Italienische Formen dringen nach Frankreich durch und werden allmählich assimiliert, Adel und Patriziat versuchen sich gegen den heraufkommenden „dritten Stand“ abzuschließen und müssen schließlich doch überall kapitulieren.

Dieser Ablauf ist natürlich auch in den deutschen Ländern sichtbar. Man muß allerdings bedenken, daß fast in diesem ganzen Gebiet die Emanzipation des städtischen Bürgertums sich größtenteils schon vollzogen hat. Eine Ausnahme muß man allerdings für einige alte adelige Milieus machen, sowie z. B. Österreich und hauptsächlich für einen Kreis, der in dieser Zeit eine große Vergangenheit, aber keine Zukunft hat: für den Prager Hof mit seinem degenerierten Kaiser Wenzel, der durch seine „dolce vita“ sein hohes Amt verspielt.

In Böhmen, wo man nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in jugendlichem Enthusiasmus versucht hatte, die Schätze von Weisheit und Schönheit aus den lateinischen Ländern zu übernehmen — dank seines in Frankreich erzogenen luxemburgischen Herrschers Karl IV., aber vor allem auch, wie wir schon früher sahen, dank der Vorliebe des vortrefflichen Reichskanzlers Johann von Neumarkt —, waren die reichen Versprechungen leider nicht in Erfüllung gegangen. Die kleine Gruppe christlicher Humanisten, die mit Petrarca geschwärmt hatte, bringt noch einmal, kurz nach 1400, ein beeindruckendes Zeugnis tief-menschlicher Verarbeitung der klassisch-stoischen Weisheit durch einen gläubigen Menschen hervor: den „Ackermann aus Böhmen“ von Johannes von Saaz.

Aber diese können auf die Dauer ihre Lebenshaltung und Ideale doch auf keine einzige Gruppe übertragen. In einer ungesunden aristokratischen Isolierung, ohne Überzeugung, ohne Begeisterung, nicht imstande Leitung zu geben, an keinerlei geistigen Strömungen interessiert: so steht nach dem Tode Karls IV. im Jahre 1380 der Hof da. Und ihm gegenüber, sich immer mehr von der gelehrten und frommen Toleranz der christlichen Humanisten entfernend, die durch Johannes Hus beseelten, fanatischen Gläubigen aus breiten Schichten der erwachenden tschechischen Bevölkerung, die nach einem geistigen Leben eigener Prägung lechzt. Eine Bevölkerung, auch wenn die Vorsehung dem armen Lande alle kommenden Wirren, Mord und Brand erspart hätte, die patrizische Zivilisation der Humanisten doch sicher nicht hätte fortsetzen können.

So läuft auch die edle, humanistische Buchmalerei, die durch Dvořák so unvergeßlich beschrieben ist, nur auf eine letzte, raffinierte, verblende und fesselnde Hofkunst aus, die von den hussitischen Gläubigen mit Abscheu abgewiesen wird. Eine Kunst, die auch ebensowenig für die Bürgerschaft der deutschen Städte akzeptabel ist.

Das Prager Milieu nach 1380 ist in jeder Hinsicht für die europäische Kultur von keinerlei Bedeutung. Es hat eine eigenartige Variante des Internationalen Stils geliefert, die isoliert geblieben ist. Böhmen mußte, eher als die anderen europäischen Länder, den schweren Weg gehen, den Frankreich, die Niederlande und Deutschland mehr als ein Jahrhundert später nicht mehr vermeiden konnten: es stand vor religiösen und nationalen, im Grunde menschlichen Problemen, die unerbittlich alle Energie forderten und es vorläufig aus der Kulturgemeinschaft Europas herauslösten.

Während der langen Regierung Karls IV. hingegen, kann man natürlich den Einfluß seiner Hofkunst an vielen Orten in den deutschen Ländern feststellen oder vermuten. Am deutlichsten selbstverständlich dort, wo direkte Beziehungen vorliegen und wo die Art des Milieus mit dem seinigen übereinstimmt; wo wir einen aristokratischen Herrn mit einem, sich danach richtenden Kreis von Geistlichen und höheren bürgerlichen Beamten antreffen.

Zwei österreichische Herzoge sind des Kaisers Schwiegersöhne: Rudolf IV. und Albrecht III. Von dem ersten sehen wir auf der Ausstellung eines der frühesten gemalten Porträts. Aus dem Besitz des letzteren stammt das herrliche Evangelarium von Troppau, das aus Mähren kommt.

Aber niemanden kann es verwundern, daß der Prager Einfluß auch hier abnimmt und daß der Wiener Kreis sich in zunehmender Selbständigkeit direkten Einflüssen aus Italien und Frankreich öffnet. Am schönsten zeigt sich das in den Arbeiten des Meisters von St. Lambrecht (um 1430), der deutlich nach dem Süden — nach Verona oder Padua — geblickt hat und in denen des Meisters vom Londoner „Gnadenstuhl“ („Trinité“) aus der selben Zeit, der französische Miniaturen — im besonderen das Psalterium des Herzogs von Berry (hier glücklicherweise auch anwesend) — gekannt haben muß.

In der sehr bemerkenswerten Blütezeit der österreichischen Kunst treffen wir die Herzoge selbst, hohe Geistliche und adelige Landesherren unter den wenigen bekannten Auftraggebern an.

Aristokraten und Patrizier sind es auch, die in dem ganzen ausgedehnten Stromgebiet von Rhein und Donau die blau-weiß-golde-



nen „Schönen Madonnen“ für ihre Privatkanellen haben anfertigen lassen; mädchenhaft-holde junge Frauengestalten, zärtlich und elegant zugleich, deren Charme wahrscheinlich gerade in dieser eigenartigen Kombination liegt — und die Schwestern aus einer großen Familie zu sein scheinen.

Der Betrachter, der einen Augenblick ihre gegenseitige Verwandtschaft in Gebärde und Gefühl realisiert und bedenkt, daß sie dazu bestimmt waren, in allen diesen Ländern nicht allzu verschiedenen Herren zu gefallen, würde, wie mir vorkommt, bei weiterem Nachdenken zu wichtigen, sei es auch vorläufigen, Schlußfolgerungen kommen.

Die Kunstwerke des Internationalen Stils, die er bisher gesehen und bewundert hat, zeigen eine auffallende Gleichartigkeit. In Italien ist das vielleicht etwas weniger der Fall: die Persönlichkeit des Künstlers kann sich offenbar in der bürgerlichen Umgebung besser entfalten. Der italienische Bürger wird, wie Burckhardt es bereits so schön beschrieben hat, je mehr sein Selbstbewußtsein wächst, seine persönlichen Eigenschaften, durch keinen höfischen Code gehemmt, freimütig entwickeln, ja, sogar nach einer „singularitas“ streben, welche ihn von seinen Mitbürgern unterscheidet. In den Adelskreisen hingegen gehorchen auch die Extravaganzen des Internationalen Stils einem Klasse-Gesetz. Erst in den Städten, wo das Gewebe des Lebens nicht mehr von dem adeligen Muster bestimmt wird, vermag der Künstler seiner Werkstatt und seiner Kunst eine eigene Prägung zu verleihen. Die Kunst der Eycks ist tief verwurzelt in der französischen Hofkunst — noch vor kurzem wurde das in Panofskys fesselndem Buch *ad oculos* demonstriert. Aber verwirklichen konnte sie sich selbst nur in den vlämischen Städten. Wäre sie im Banne eines französischen Königs oder eines burgundischen Herzogs geblieben, so hätte sie sich nicht aus den Stilgepflogenheiten dieser Kreise befreien können und hätte es nicht vermocht dem Internationalen Stil ein eigenes Leben entgegenzusetzen. Das aristokratische französische Milieu, das ist ihre Vergangenheit — das bürgerliche vlämische aber ist ihre einzig mögliche Zukunft, wobei zu bedenken ist, daß die heilsame Freiheit am größten ist im Übergang von einem zum andern.

Jetzt, mehr denn je, kann die Persönlichkeit des Künstlers zu Worte kommen in einer selbständigen Verarbeitung jener aristokratischen Formelemente, die er selber verwenden kann oder die seine Stadtgenossen als Erbgut eines entthronten Standes noch bewundern.



So ist es auch in Deutschland. Meister Francke, Konrad von Soest, der Veronika-Meister — um noch einmal dieselben großen Namen zu nennen —, werden nicht an erster Stelle von der besonderen Prägung ihrer Städte bestimmt, sondern sie fanden in dieser Umgebung die Freiheit — die ihnen ein aristokratisches Milieu sicher vorenthalten hätte —, sich selber zu verwesentlichen zu den besonderen oder harmonischen Menschen, deren Werke wir bewundern. Sie — und mit ihnen alle kleineren Meister auf dieser Ausstellung — sind offensichtlich abhängig von den französischen Vorbildern, sie arbeiten in Städten von einem sehr unterschiedlichen Typ, aber die Hauptsache ist, daß ihre besonderen Persönlichkeiten in ihrem Werk auffällig dominieren. Will man sie repräsentativ für ihre Stadt oder Städte ansehen, dann wird man sich sagen müssen: was in jener deutschen Stadt an menschlicher Emotionalität, oder an Musikalität, oder an religiöser Bewegtheit, oder an Verlangen nach Intimität lebte, das alles vermochten nur wenige Begnadete aus ihrem eigenen innerlichen Erfahren und Erleben herauszuheben und für uns Andere sichtbar und erkennbar zu machen.

Auf Grund dieser letzten Erwägung hat es z. B. Sinn, sich zu fragen, inwieweit in irgend einer deutschen Stadt leitende Persönlichkeiten von christlich-humanistischen Idealen beeinflußt waren. Oder wie in einer anderen Stadt — und dies Letztere scheint mir noch immer besonders einer Untersuchung wert — die religiöse Verinnerlichung der Mystik ein wichtiger Faktor im geistigen Leben gewesen ist. Oder wie wieder irgendwo anders der Code der bürgerlichen Umgangsformen so schwer drückte, daß ein nicht allzu starker Meister hier ebensowenig zu einem „freien Ausdruck“ gelangen konnte; eine Vermutung, die sich dem Betrachter vor dem Nürnberger Epitaph der Familie Imhoff aufdrängt. Wobei man sich dann auch fragt, ob wohl Stephan Lochner, dieser Allergrößte, der durch seine begnadete Persönlichkeit alle Poesie des Internationalen Stils bewahrte, aber alle Skurrilität und Agressivität hinter sich ließ, diese Wunder auch in Nürnberg hätte vollbringen können. Oder in irgend einer der zahlreichen, braven Bürgerstädte, welche die Aufträge für ihre Altäre an zufrieden in ihrer Mitte lebende Handwerksmeister vergaben, die aber ganz gewiß doch auch einen Begriff von der internationalen Mode hatten.

Wir können nicht dankbar genug sein, daß, ebenso wie in der gleichen Zeit in Italien bei Fra Angelico, die mitempfindende Fee noch einen Augenblick im Norden bei Erscheinungen wie Stephan Lochner verweilte, nachdem sie so lange die überspannten Wünsche stolzer Herren nach exklusiven Märchengärten hatte erfüllen müssen.

Später, nach der Mitte des Jahrhunderts, wird kein Bürger mehr von einem Künstler verlangen, daß er diese Fee herbeiruft. Ein Geschlecht von selbstbewußten eingesessenen Bürgern hat sich — wie es in seiner Beschränktheit meinte — gegen viele Risiken ausreichend gesichert. Es will sich diese sichtbare Welt unterwerfen und verlangt das Gleiche von seinen Künstlern und von seinen Intellektuellen. Aber wie oft hat danach der müde Mensch von seinen Malern und Dichtern die Schlüssel des Paradieses gefordert.

Groningen

Hendrik Schulte-Nordholt

## DIE GOTIK DER ZEIT UM 1400 ALS GESAMTEUROPÄISCHE KUNSTSPRACHE

*Es ist durchaus nötig, bei der Kunst um 1400 an Gesamteuropa zu denken (Pinder).*

Das päpstliche Schisma, der hundertjährige Krieg im Westen und der durch ihn verursachte Ruin weiter Gebiete Frankreichs, die vollständige Erschütterung der Reichsautorität und die daraus resultierende zunehmende Anarchie und der chronische innere Unfrieden in Deutschland, die Verelendung der Landbevölkerung und bedrohliche Zunahme der sozialen Spannungen in allen Ländern, schließlich der Ausbruch einer tiefen religiösen Krise mit deutlich separatistischen, auf die Schaffung von Nationalkirchen gerichteten Tendenzen in England und Böhmen — dies mögen einige der wichtigsten Züge sein, die das Bild bestimmen, das das Europa von 1400 in der politischen und sozialen Sphäre bietet. Von all dieser Zerklüftetheit und der Zersetzung der staatlichen Gefüge, dieser schweren Störung des sozialen, religiösen und seelischen Gleichgewichtes, diesem Kampf aller gegen alle, kurz diesem Übermaß von jeglicher Art von Uneinigkeit ist in der bildenden Kunst der Epoche erstaunlich wenig zu spüren. Ja ganz im Gegenteil: gerade als in einigen Ländern im Zuge der religiösen Reformbewegungen sich die mündig gewordenen Volkssprachen gegen das Latein der Kirche, die Universal-sprache der mittelalterlichen Welt, durchzusetzen begannen, gerade um diese Zeit kam in der bildenden Kunst ein Stil zur Reife, der nicht nur zu den ausgeglichensten Schöpfungen der mittelalterlichen Kultur gehört, sondern auch über weite Territorien Europas, von der Küste der Nord- und Ostsee bis zur Toskana, von England oder Katalonien bis nach Böhmen und Österreich zum Gemeingut breiter Schichten wurde.

Es gibt mehrere Arten von „internationalen“ Stilen. Eine neue Kunstsprache kann kraft der Überlegenheit ihrer Ausdrucksmittel und durch die Überzeugungskraft ihrer Formulierungen das Ausland erobern und „universale“ Geltung erlangt haben. Dies war der Fall, als um 1150 die neue Architektur und Monumentalskulptur der Île de France ihren Siegeszug zunächst durch das übrige Frankreich

und bald auch durch alle anderen Länder des lateinischen Abendlandes antrat. Obgleich die Verbreitung dessen, was seit der Renaissance unter dem irreführenden Namen „gotischer“ Stil geht, keine Folgeerscheinung einer politischen Unterjochung durch eine fremde Macht oder einer Bekehrung zu einer fremden Religion war, kam sie doch einer Art Eroberung gleich und führte zu einer Scheidung in eine Pioniernation, die den neuen Stil geprägt hatte, und andere Nationen, die ihn zu assimilieren suchten und ein mehr oder weniger provinzielles Idiom der in Frankreich beheimateten Originalsprache ausbildeten.

Wie schon Panofsky betont hat, ist die „Internationalität“ der Gotik von 1400 eine andere, sowohl der Entstehung wie der Struktur nach. Zu dieser Zeit hat kein Land die Führerrolle allein innegehabt, keinem einzelnen Ort gebührt der Vorrang. Zur Schaffung der neuen Ausdrucksformen haben die verschiedensten künstlerischen Zentren Entscheidendes beigetragen, Paris, Dijon und Avignon, Prag, Köln und Mailand und andere mehr, keine dieser Städte kann den Anspruch erheben, als ausschließliche Geburtsstätte des internationalen Stiles zu gelten. Die beispiellose Vereinheitlichung der europäischen Kunstsprache an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert war nicht das Ergebnis des Triumphes eines überlegenen künstlerischen Systems, das einem einzigen Land die Hegemonie gesichert hätte; sie war die Frucht eines vielseitigen Austausches künstlerischer Ideen verschiedensten Ursprungs, das überraschend homogene Endresultat eines viele Jahrzehnte währenden Wechselgesprächs, in dem bald der eine, bald der andere Partner der gebende Teil war.

Als am Ende des vorigen Jahrhunderts Courajod das Kennwort „courant international“ einführte und damit auf den Gebrauch identischer Stilformeln im Werk Florentiner und französischer Bildhauer der Zeit von 1400 aufmerksam machte, war es ihm in erster Linie darum zu tun, Frankreichs Anteil an der Vorbereitung der Renaissance ins rechte Licht zu rücken. Denn damals sah man die Periode von 1400 fast ausschließlich als Auftakt und Vorspiel zum goldenen Zeitalter des Rinascimento. Für uns heute steht der Übergangscharakter der Kunst von 1400 durchaus nicht mehr im Vordergrund, sie besitzt für uns einen Eigenwert, wir glauben, ihre Leistungen nach einem aus ihr selbst gewonnenen Maßstab würdigen zu können. Je vertrauter man mit dem Phänomen der Internationalen Gotik wurde, desto klarer erkannte man, daß ihr wenig von dem Unausgereiften und Widerspruchsvollen anhaftet, das zum Wesen von Übergangsstilen gehört. In Wahrheit hat die abendländische Kunst nur ganz wenige Perioden aufzuweisen, die sich mit der um 1400 in scharfer

Ausgeprägtheit und in Selbstsicherheit des Stilgefühls messen können. Wie es denn auch wenige geben dürfte, in denen, was Zeitstil genannt wird, müheloser zu erkennen ist. In der Regel sehen wir zunächst, daß ein Bild oder eine Skulptur von 1400 ist, und dann erst, daß es sich um ein französisches, lombardisches oder böhmisches Werk handeln dürfte; und häufig muß diese zweite Frage unentschieden bleiben. Für die meisten übrigen Stilphasen gilt das Umgekehrte: da ist der persönliche Stilcharakter eines Kunstwerkes oder seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten nationalen Tradition oder regionalen Schule das erste, was sich uns aufdrängt, und später erst, wenn überhaupt, erfassen wir seine Stilphysiognomie als Ausdruck einer bestimmten Zeitphase.

Paradoxerweise haben zur Internationalisierung der Kunstsprache gerade diejenigen geschichtlichen Faktoren stark beigetragen, die im Politischen, Sozialen und Religiösen als Spaltungs-, Zersetzungs- und Verfallserscheinungen zu bewerten sind. Die durch das kirchliche Schisma bedingte Verlegung der päpstlichen Residenz von Rom nach Avignon führte zur Errichtung einer Enklave italienischer Kultur und Kunst auf französischem Boden und es will uns als eine glückliche, die Assimilierung der italienischen Elemente erleichternde Fügung erscheinen, daß von den großen Meistern es gerade der gotischste der Trecentisten, Simone Martini, war, der eine Zeit in Avignon tätig gewesen ist und den Norden mit der neuen Monumentalmalerei Italiens vertraut gemacht hat. Die temporäre Verlegung der Residenz des deutschen Reiches nach Prag, der Hauptstadt des überwiegend slawischen Kronlandes des Luxemburgischen Hauses — ein Umstand, der, namentlich in der Regierungszeit König Wenzels, den politischen Hader und die Anarchie in den deutschen Landen mächtig beförderte — hatte ihrerseits sowohl eine Durchdringung nordisch-gotischer und italienischer als auch französisch-westlicher und deutsch-slawischer Kunstströmungen zur Folge. Zudem erlangte in einer Zeit, in der weltliche Mäzene ebenbürtig an die Seite der Kirche als Auftraggeber zu treten begannen, die alte Gepflogenheit internationaler Versippung der Herrschergeschlechter verständlicherweise eine ganz neue Bedeutung für die Verbreitung und Verpflanzung künstlerischer Ideen. Die Ausstrahlung der synkretistischen Kunst Prags nach Österreich und Süddeutschland, ferner nach dem Nordwesten, Hamburg, England und vielleicht auch Flandern, folgt Wegen, die durch die alten und neuen Verwandtschaftsbeziehungen der ursprünglich im französisch-deutschen Grenzgebiet beheimateten Luxemburger gewiesen sind. Um nur ein Beispiel zu nennen: die Miniaturen des Krönungsbuches von West-



minster Abbey aus der Zeit Richards II. zeigen engste Stilverwandtschaft mit denen, die die Prachtbibel König Wenzels, des Schwagers des englischen Königs, schmücken.

Man muß sich gleichzeitig vor Augen halten, daß mit dem Erstarken des Einflusses weltlicher oder weltlich gesinnter Auftraggeber eine intensive Förderung, Entwicklung und Verbreitung der Profankunst Hand in Hand gegangen ist. So wird es verständlich, daß sich in der Kunstgeschichte die Bezeichnung „höfischer Stil von 1400“ geradezu als Synonym von „internationaler Gotik“ eingebürgert hat. Nun ist zwar nicht genug davor zu warnen, alles Verfeinerte und Überfeinerte in der bildenden Kunst sogleich soziologisch erklären zu wollen und es ohne weiteres mit „aristokratisch“ gleichzusetzen. Manche der „schönen“ Madonnen haben an Subtilität des Formempfindens und der Durchgestaltung, an Eleganz der Linienführung kaum ihresgleichen und doch liegt kein Anlaß vor, die Entstehung dieser zarten Gebilde in einem höfischen oder feudalen Milieu zu suchen. Nichtsdestoweniger hat der Ausdruck „höfischer Stil“ als Charakteristik eines Teilaspektes der Kunst von 1400 seine volle Berechtigung. Unzweifelhaft gab es damals, zumal im Westen Europas, an den Höfen der großen und kleinen Fürsten eine hochentwickelte Geschmackskultur, die unter anderem in den Eigenheiten einer extravaganten Modetracht und einer alle öffentlichen wie privaten Funktionen durchdringenden Etikette faßbar ist und in der jedwede Art künstlerischer Gestaltung zum unentbehrlichen Dekor des Lebens gehörte. Von dieser Profankunst und ihrer Bedeutung läßt sich heute keine präzise Vorstellung mehr gewinnen, denn aus der dokumentarisch bezeugten Fülle der Produktion haben sich, zumal aus dem Bereich der Monumentalkunst, nur ganz wenige Originale in unsere Zeit retten können. Aber wenn wir in französischen, deutschen und lombardischen Epiphaniebildern die Heiligen Drei Könige französisch-burgundische Prunkgewänder tragen sehen, so führt uns dies nicht nur die Vorbildlichkeit der westlichen höfischen Mode vor Augen, sondern mag uns auch als das einfachste Beispiel der Verbreitung einer neuen vom Westen her vordringenden Erzählungsweise gelten, die mit Hilfe eines Oberflächen- und Kostümrealismus ins Heute zu verlegen, ihre „Vergegenwärtigung“ zu erzielen sucht.

Daß die französische Kultur in der Ausbildung der spätmittelalterlichen Profankunst zeitweilig die Initiative innehatte, ist unbestreitbar und doch sind auch in dieser Sphäre die treibenden Kräfte nicht ausschließlich in einem einzigen Lande zu suchen. Auch hier ist es wiederum die wechselseitige Durchdringung und Befruchtung ver-

schiedener, durch dynastische Bande in Berührung gekommener Kulturen gewesen, die das für eine schöpferische Entwicklung günstigste Klima erzeugt hat. Ein klassisches Beispiel liefern die Domänen des Hauses Anjou, das im 14. Jahrhundert außer in seinem französischen Herzogtum mit Unterbrechungen auch in Neapel-Sizilien und in Ungarn regierte. In Neapel und in anderen italienischen Residenzen und Städten haben nebst der Kunst der französischen Gotik die französischen Ritter-Epen als Literatur der höfischen Kreise ein starkes Echo gefunden und es ist für die Situation bezeichnend, daß die künstlerisch hervorragendsten Illustrationen der Artussage nicht etwa in Frankreich, sondern in Handschriften der Neapolitaner und später der Bologneser und vor allem der Mailänder Miniatureschule zu finden sind, Buchmalereien, die sich zwar im Stofflichen ihre Inspiration aus der untergehenden feudalen Welt holten, stilistisch jedoch in ihrem Bemühen um eine wirklichkeitsnahe Veranschaulichung der jeweiligen Erzählungssituation einen kühnen Vorstoß in künstlerisches Neuland bedeuten. Mit der Anjou-Bibliothek sind dann solche Repräsentanten italienischer Profankunst, Dokumente eines Bündnisses französischer literarischer und italienischer visueller Phantasie, in den Norden gewandert und haben dort ihrerseits — man denke an den Rohan-Meister — französische Illustratoren profaner wie religiöser Texte inspiriert.

Naturgemäß kommt die Emanzipation von den Traditionen einer religiös gebundenen Kunst dort am stärksten zum Ausdruck, wo das künstlerische Genre als solches seine Entstehung und Pflege den besonderen Verhältnissen und Ansprüchen des höfischen Kulturkreises verdankt, nämlich auf dem Gebiet der Bildniskunst und Tapisserie, die als spezifische Neuschöpfungen unserer Epoche angesehen werden müssen. Das Porträt im modernen Sinn des Wortes, d. h. der Versuch, das Einmalige und Zufällige einer menschlichen Physiognomie bildlich festzuhalten, in ihm das Charakteristische der darzustellenden Persönlichkeit zu sehen und sich mit Hilfe einer möglichst unvoreingenommenen Bestandsaufnahme, einer Art von Naturstudie, von der Tyrannei der generellen Stilformel, des traditionsgebundenen *Similes*, zu befreien, hat anscheinend mit dem Fürstenbildnis begonnen. Zumindest sind die Porträts eines französischen Königs (Jean le Bons, gest. 1364) und eines österreichischen Herzogs (Rudolfs des Stiflers, gest. 1365) die frühesten Beispiele einer Gattung von Tafelbildern, in der das Bildnis losgelöst von allem sakralen und sepulchralen Sinnbezug auftritt. Die wenig spätere Bildnisreihe der Parlerbüsten im Prager Dom schließt allerdings bereits die Porträts kirchlicher Würdenträger, der Baumeister und anderer um den

Dombau verdienter Persönlichkeiten ein. Wie dem auch sei, die Bildnisstatuen der Valois im Gerichtspalast von Poitiers, die verlorengegangenen Fürstenfiguren des „Vis du Louvre“, die ebenfalls verschwundenen Karlsteiner Fresken der Luxemburger Genealogie und die Statuen der Habsburger vom Wiener Stephansdom bestätigen die Aussage der wenigen erhaltenen Tafelbilder und machen es mehr als wahrscheinlich, daß in der Frühstufe des Porträts das genealogisch-dynastische Interesse eine der Triebfedern der Entwicklung gewesen ist.

Daß im Süden Stifterfiguren in Wand- und Buchmalerei und statuarische Bildnisse an Grabdenkmälern um diese Zeit, im späteren 14. Jahrhundert, „Porträtzüge“ aufzuweisen beginnen, ist zweifelsohne als Parallele zur nordischen Entwicklung zu werten, doch sind von Italien, wenn wir von zwei illustrierten Handschriften einer Visconti-Genealogie absehen, keine frühen Beispiele des realistischen Porträts als einer selbständigen Bildgattung überliefert. Hingegen hat Italien — wie das De-Grassi-Skizzenbuch und das Carrara-Herbar beweisen — auf dem Gebiet des naturwissenschaftlichen Porträts, der Pflanzen- und Tierstudie nach dem Leben, Pionierarbeit geleistet. Durch Pisanello sind schließlich beide Entwicklungsströme, der nordische und der italienische, in wahrhaft großartiger Weise vereinigt und der Naturstudie, die nun gleichmäßig den individuellen Gesichtszügen eines Menschen, den modischen Eigenheiten eines Kostüms oder der charakteristischen Gestalt einer Pflanze oder eines Tieres zugewandt ist, jene zentrale Rolle im Aufbau der Bildwelt zugewiesen worden, die die anbrechende neue Zeit von der mittelalterlichen Kunst trennt.

Das Porträt konnte wenig später verbürgerlicht und damit weiter verindividualisiert werden — wobei es denkwürdig bleibt, daß Jan van Eyck, der eigentliche Schöpfer des neuen Porträts der bürgerlichen Ära, noch immer als Hofmaler, als „varlet de chambre“ des Burgunderherzogs beamtet gewesen ist —, das andere bildliche Genre aber, das damals groß wurde, die Tapisserie, das gewirkte Bild, ist für immer ein Diener des höfisch-aristokratischen Milieus geblieben, aus dem es hervorgegangen. So war die Zeit des „höfischen“ Stils von 1400 nur eine Episode, wenn auch eine wichtige, im Leben dieser „höfischen“ Kunstgattung, sie ist jedoch die einzige Periode gewesen, in der sich die spezifischen Problemstellungen des gewirkten Bildes mit der allgemeinen Problemlage der Malerei aufs engste berührt haben und in der infolgedessen die Tapisserie ein vollgültiges Ausdrucksmittel des Kunstwollens der Epoche werden

konnte. In der Entwicklung des Bildteppichs hat die Kunst der Bildwirker oft darin bestanden, die Effekte der Wand- oder Tafelmalerei mit ihren Mitteln zu erzielen, die Illusion eines Bildes zu geben: in der Zeit um 1400 haben umgekehrt Wandtafel- und Buchmalerei es nicht selten versucht, die Bild- oder besser Schmuckwirkungen von Tapisserien nachzuahmen oder vorzutäuschen — man denke etwa an die Kalenderfresken des Adlerturms in Trient.

Was in der Tapisserie temporär einen Vorsprung gab, war gerade ihr ästhetischer Zwittercharakter als Bildtapete, die zwischen Flächenschmuck und Landschaftsillusion die Waage zu halten hatte, und für die der künstlerische Ausgleich zwischen Höhe im Bild und Raumtiefe, um den sich auch die gleichzeitige Malerei bemühen mußte, die natürlichste Lösung war. In den frühesten erhaltenen Beispielen, der riesigen, 1377 vom Herzog von Anjou in Auftrag gegebenen Teppichfolge der Apokalypse von Angers, ist die Verbindung von Landschaft — als Aktionsbühne im Vordergrund — und Blumenstreumuster — als Bildfolie — noch eine rein äußerliche, es ist im Grunde noch eine Addition von Darstellung und Dekoration. In der Entwicklungsphase von 1390 bis 1420 — vertreten vornehmlich durch Teppiche, die weltliche, dem höfischen Roman entnommene Szenen zum Darstellungsgegenstand haben — gelingt es jedoch, eine vollkommene gegenseitige Durchdringung und unauflösliche Verquickung der beiden Elemente herbeizuführen. Was früher nüchterne Standfläche war, hat, zu einer in Schrägansicht gezeigten, grünenden oder bewaldeten Terrasse ausgeweitet, von der ganzen Bildfläche bis zum oberen Rand Besitz genommen, allerdings nicht ohne dabei viel von ihrer räumlichen Suggestionskraft einzubüßen. Mit Blumen, Laub und Zweigen und den nicht minder schmuckhaft wirkenden Trachten einer sich im Grünen und ins Grüne zerstreuten vornehmen Gesellschaft besät, ist dieser Wandbelag, über den der Blick wie über eine Landkarte schweift, nun imstande, die dekorativen Funktionen des alten Blumenhintergrundes auszuüben. Die Idee der Tapetenlandschaft mit ihrer traumhaften Ambivalenz von tiefenhaltigem Freiraum und flächenbetontem Laubvorhang hat dann der Tafelmalerei manche fruchtbare Anregung gegeben, besonders bei Themen wie dem des Paradiesesgärtleins, auf das Züge der neuen irdischen Landschaftsidylle übertragen wurden. Wohl mögen die spätmittelalterlichen Vorstellungen des „Hortus conclusus“ ihre geistigen Wurzeln in den Visionen der Mystiker haben — zu der Versinnbildlichung der überirdischen Landschaft kam es erst, als die religiöse Malerei die von der profanen geoffenbarten Naturherrlichkeiten in ihre Bildwelt übernehmen konnte.



Auch die in diese Zeit fallende Entstehung einer naturalistischen, mit starken Porträtzügen ausgestatteten Kalenderlandschaft ist am ehesten aus der Entwicklung der Profankunst, und zwar der bildlichen wie der literarischen, zu begreifen. Zugleich ist der Ursprung der Kalenderlandschaft ein besonders einprägsames Beispiel fruchtbareren Zusammenwirkens heterogenster Kräfte, das in der historischen Rückschau wie ein Ringen um eine allgemein gültige, man möchte fast sagen europäische Lösung erscheint. Ohne die Voraussetzung vom Ambrogio Lorenzettis *Ager Senensis*, ohne die Jahreszeitenbilder der lombardischen *Tacuinum Sanitatis*-Illustrationen und ohne die Kalendergedichte des Folgore da Gimignano mit ihren „male-rischen“ Schilderungen des geselligen Treibens der oberen Schichten in Stadt und Land sind weder die 1407 datierten und wohl von einem böhmisch geschulten Künstler gemalten Adlerturmfresken von Trient zu denken noch der Kalenderzyklus der *Très Riches Heures* des Duc de Berry. Die italienische, zunächst rein-sachliche, zweckhaft orientierte Naturstudie hat den nordischen Künstlern den Blick für die heimatliche Umwelt geöffnet — in den Kalenderminiaturen der Limburgs werden uns französische Szenerien geboten — und sie dazu angeregt, ein künstlerisches Neuland zu erschließen, das die italienische Malerei selbst erst später und dann unter nordischer Führung betreten hat.

Hinzugefügt muß werden, daß die französischen Kalenderminiaturen Kulturlandschaften bringen, nicht Natur schlechthin darstellen. Denn dies ist für Frankreich, für die Bildgattung und den besonderen Zeitstil des frühen 15. Jahrhunderts das Bezeichnende: das Antlitz der Erde erlangt erst dadurch Formwürdigkeit, daß es Spuren der ordnenden Hand des Menschen aufweist und alles Chaotische, Willkürlich-Formlose abgestreift hat. Ackerfurchen, Kanäle, Mauern, Spalierbildungen und, was es sonst noch gibt an Zeichen menschlicher Planung, ermöglichen eine rational erfaßbare, geometrisch unterbaute Organisation der bildlichen Erscheinung, in der diagonale Linienführungen bestimmend wirken. Die auffallend starke Vorliebe für die Diagonale hängt ganz offenbar mit ihrer Ambivalenz zusammen, d. h. mit ihrer Eignung, den Blick gleichzeitig aufwärts in der Bildfläche und einwärts in die Tiefe des Bildraums zu führen. Dadurch aber, daß in der Regel das Bildmotiv bereits vorgeformte Natur ist — die geordnete Welt der Kulturlandschaft, in die sich die durch eine extravagante Mode stilgerecht gemachte menschliche Gestalt spielend einfügt — infolge dieser prästabilierten Harmonie zwischen Modell und Bildstruktur, vermag diese Kunst



der Wirklichkeit ein Stilkleid anzulegen, das alles veredelt und dennoch naturgewachsen wirkt.

Der Landschaftstypus, den die italienische Kunst von 1400 vom Norden übernahm, war allerdings von anderer Art, doch auch er hat eine italienische Vorgeschichte. Als sich in der Trecentokunst ein grundsätzlich neues, empirisches Verhältnis zur Außenwelt herauszubilden begann, eröffneten sich der Malerei zwei Wege: die Veräumlichung der Dingwelt, die Veranschaulichung ihrer Körperlichkeit, und zweitens die Erschließung des Freiraums, des Unkörperlichen. Kein Problem war ohne Berücksichtigung des anderen zu lösen, aber es war offenbar keiner Nation gegeben, ihre Bildvorstellungen gleichzeitig von beiden Gesichtspunkten aus zu vervollkommen. Für die italienische Malerei blieb die Illusion der Dreidimensionalität alles Figürlichen und Dinglichen das dringlichste Anliegen: verlebendigen, glaubhaft machen hieß für sie greifbar werden lassen, die Organisation des Bildraums blieb ihr Mittel zum Zweck. Wann immer es der europäischen Malerei nördlich der Alpen um eine Erhöhung des plastischen Gehaltes der Figurenwelt zu tun war, ist sie daher verständlicherweise dem italienischen Beispiel gefolgt.

Umgekehrt hat die italienische Kunst sich zu wiederholten Malen, und zwar in steigendem Maße, für die gotische Idee einer auf rhythmischer Zusammenfassung beruhenden Flächenorganisation empfänglich gezeigt, zuerst in Siena, dann in Neapel, um 1400 aber vornehmlich in Oberitalien und in der Toskana. Diese wechselseitige Befruchtung hat den Abstand zwischen den beiden bildlichen Traditionen wesentlich verringert. Einerseits hat der Einfluß der gotischen Rhythmik eine Dynamisierung des italienischen, ursprünglich stark statischen Bildgefüges bewirkt, andererseits hat das Einströmen einer plastischen Formsubstanz ins Figürliche und Landschaftliche die nordische Malerei genötigt, das rhythmisch-kalligraphische Prinzip aus dem Zwei- ins Dreidimensionale zu übertragen und ihm die ganze Erscheinungswelt gefügig zu machen, also auch die Materie der unbelebten Natur, auch die ehemals so fels-harten Versatzstücke der Raumbühne. Am Ende dieser Entwicklung gibt es auch in Italien keine wirklich ruhende Körpermasse mehr, selbst Sitz- und Standfiguren zeigen etwas Labiles, zumeist eine sanfte Bewegtheit, sei es bei Michelino da Besozzo, Lorenzo Monaco, Stefano da Verona oder bei Ghiberti, während im Norden kurz zuvor, in Broederlams Dijoner Altarflügeln oder beim Meister von Wittingau, die Bewegung selbst die Landschaftsbühne erfaßt, Hügel und Felsen gotisch beschwingt werden, mit den Figuren mitzuwandern scheinen.

Die so erreichte Konsonanz, nicht nur von Figürlichem und Landschaftlichem, sondern auch von Körper- und Gewandbewegung, hat wie eine Zauberformel gewirkt, der sich die Sachlogik im Inhaltlichen wie Formalen zu beugen hatte. Wie alle Bildmaterie ungeachtet ihrer natürlichen Beschaffenheit elastisch und beweglich wird, um fähig zu sein, sich den Linien einer Komposition mit der Schmiegsamkeit einer Gewandfalte anzupassen — was zur Bezeichnung „weicher“ Stil Anlaß gegeben hat — so liegt auch im Inhaltlichen der Nachdruck jetzt auf Veränderlichkeit, was dazu führt, daß sich eine souveräne Unempfindlichkeit für den Unterschied zwischen zuständlichem Sein und dramatischem Geschehen herausbildet. Im Ölbergbild des Meisters von Wittingau (Třebon) ist der Bewegungsduktus noch sachlich bedingt expressiv als Resonanz einer von der Erzählung geforderten Bewegtheit der Hauptfigur. Als Ghiberti aber die „Wanderlandschaft“ der Neunzigerjahre, diese anschmiegsame, mitempfindende Landschaft, aus der Malerei ins Relief übertrug, hat er auch bei der Behandlung eines so hochdramatischen Themas wie dem des Opfers Abrahams kein Bedenken getragen, den Gleich- und Wohlklang einer ungegenständlichen Bewegtheit über die Pathoswirkung der Handlung zu stellen und Haupt- und Begleitfigur, Handelnden und Leidenden, Lebewesen und unbelebte Natur derselben Bewegungskurve einzuschreiben. Wenn Ghibertis Konkurrenzarbeit über die Brunneleschis den Sieg davongetragen hat, so kann dies nur heißen, daß die Florentiner Kunstrichter von 1402 sich für den internationalen gotischen Stil und gegen den Vertreter der nationalen Wiedergeburt Italiens entschieden haben, deren Wortführer Ghiberti später selbst in seinen Schriften geworden ist. Mit anderen Worten, im Jahre 1402 hat Florenz nicht anders gewählt, als es Paris, Köln oder Prag getan hätte.

Tiefe Selbstbewußtheit, rückhaltlose Befolgung der formalen Spielregeln selbst auf Kosten des Ausdrucks charakterisieren auch die deutsche Kunst der Zeit von 1400, und dies hat besonders vermerkt zu werden, weil es in der Geschichte der deutschen Kunst nur wenige Phasen gab, in denen sie nicht Mühe gehabt hätte, Stilgesetzlichkeit und Ausdrucksbedürfnis miteinander in Einklang zu bringen. Ja, es läßt sich sogar behaupten, daß eine Art Kanon des „weichen“ Stils sich im Grunde nur in Deutschland gebildet hat. Zumal in der Plastik, in der die deutsche Stilgesinnung im allgemeinen klarer zutage tritt als in der Malerei. Hier entwickelt sich eine neue Linearität, die nicht dem Flächigen verhaftet bleibt, sondern Raum bahnen beschreibt, und die so zum eigentlichen Formträger des Rundplastischen werden kann. Dieser Linearität gelingt es, die Ge-

wand- und Körpermaße so einheitlich durchzuorganisieren, daß bisweilen der Eindruck entsteht, eine Figur sei im Dahinfließen einer einzigen Formbewegung entstanden. Und weil diese Plastik über eine, natürlich ungeschriebene, Harmonie- und Kompositionslehre verfügte, hat sie im Falle etwa der „Schönen Madonna“, der Pietà oder des Schmerzensmannes Typen schaffen können, die in unzähligen reizvollen Abwandlungen immer neu erstehen konnten, ohne zu geistlosen Kopien zu verflachen. Die „Schöne Madonna“, ein zart-anmutiger, mädchenhafter Typus der Muttergottes, deutet mit ihrem Namen ihren Charakter als Erzeugnis einer sublimierten Sinnlichkeit an und damit die neue Vorrangstellung formaler Werte.

Paradoxerweise wäre auf das gleichzeitige Vesperbild, das Bild der schmerzhaften Muttergottes, eine analoge Bezeichnung wie „Schöne Pietà“ durchaus zutreffend. Nichts konnte im Grunde unerwarteter kommen als die Wandlung von der Pietà des 14. Jahrhunderts, die die Entstellung der irdischen Erscheinung durch Schmerz und Sterben, Leiden und Mitleiden versinnbildlichte, zu dem neuen Vesperbild, das sanft klagend zur stillen Trauer einlädt und dem Schmerz oder Tod nicht erlaubt, die Schönlinigkeit der Formsprache zu beeinträchtigen oder gar zu zerstören. Es mutet dies wie eine jener Peripetien an, die man gerne mit Hilfe des oft mißbrauchten Gleichnisses vom Pendelschlag der Geschichte zu enträtseln sucht, und ist doch nur ein Sonderfall der allgemein-europäischen Wandlung, an deren Vorbereitung auch die deutsche Kunst schöpferisch beteiligt war. Der deutsche Bildgedanke der plastischen Pietà hatte schon in seiner älteren, dramatischen Form aufs Ausland gewirkt (die burgundische Kunst wurde offenbar durch Sluter mit ihm vertraut), aber erst in seiner sanft verklärten, lyrischen Neugestaltung hat das deutsche Vesperbild nicht nur als künstlerische Idee, sondern als geprägtes Kultbild über die deutschen Grenzen hinaus Anerkennung gefunden. Namentlich in Oberitalien, dessen Kirchen noch heute eine Anzahl solcher Kult- oder besser Andachtsbilder in situ zeigen. Die Entstehungsgeschichte des neuen, im böhmisch-österreichischen Raume beheimateten Pietätypus kann uns die Resonanz im italienischen Milieu erklären helfen. Die Bildhauerschöpfung der Pietà von 1400 hat sicher auf die Beweinungsszene der Malerei Österreichs und Böhmens zurückgegriffen, hinter der ihrerseits italienische Vorlagen stehen, und war so mit Anschauungselementen gesättigt, die dem Süden bereits geläufig waren. Also auch hier wie in vielen früher erwähnten Fällen Gabe und Gegengabe im Wechselgespräch der Nationen, mit dem Ergebnis, daß so etwas wie ein gemeinsamer Horizont sich abzuzeichnen begann.

An diesem Beispiel, der Geschichte des Pietàmotivs, ist noch eines interessant: die Querverbindung zwischen den einzelnen Künsten. Neben dem Sichentgegenwachsen der bildlichen Traditionen des Nordens und Südens, Westens und Ostens von Europa ist diese Querverbindung einer der wichtigsten Faktoren im großen Vereinheitlichungsprozeß der künstlerischen Ausdrucksmittel, der die Zeit von 1400, nicht immer zu ihrem Vorteil, vor anderen Epochen auszeichnet. Wir können in dieser Zeit eine Art Austauschbarkeit von gemalter und plastischer Gestaltung derselben Bildgedanken beobachten — bildmäßige Plastik (z. B. die Lorcher Kreuztragung, die Limburger Beweinung, die Pleureurprozession am Grabmal Philipps des Kühnen) und eine Malerei, die Plastik (die Grisailen von Beauneveu und Jaquemart de Hesdin) und Goldschmiedwerk (Ortenberger Altar) vortäuscht. Wobei es sich aber durchaus nicht um eine äußerliche Nachahmung der Effekte des einen im anderen Medium handelt, sondern — trotz der Übertragung vom Bildmäßigen, freiräumlich Angelegten ins Plastische und ihrer Umkehrung — in allen Fällen um echte Plastik, echte Malerei. Die „Kunst“ liegt wie so oft in der Übersetzung, die die ungewohnt scheinende Aufgabe jeweils mit den spezifischen Mitteln der einen oder anderen Kunstgattung meistert und im neuen Bereich Dinge aussagt, die früher nicht zur Sprache gekommen waren. Hinter den Statuen der „Schönen Madonna“ stehen böhmische Gnadenbilder und doch sind in der Übersetzung in ganzfigurige Vollplastik bedeutendere Kunstwerke entstanden, als es jene gemalten Madonnenbilder gewesen waren.

Zur Übertragbarkeit der Gestaltungstypen von einem Medium ins andere kommt als Komplementärphänomen ihre ungewöhnliche Variierbarkeit hinzu. Besonders im Bereich des Andachtsbildes, in dem die Zeit von 1400 viele ihrer originellsten künstlerischen Leistungen aufzuweisen hat, ist ein beständiges Fließen der Grenzen zwischen inhaltlich wie ausdrucksmäßig verwandten Bildthemen zu beobachten. Nicht verankert im Liturgischen oder in kanonischen Texten, Geschöpfe subjektiver religiöser Phantasie, haben diese verschiedenen Imagines pietatis die Eigenschaft, durch Vertauschung von Einzelzügen und Verrückung von Akzenten Permutationen einzugehen und in beinahe kaleidoskopischer Verwandlung immer neue Bedeutungsgehalte zu versinnbildlichen. Vom gregorianischen Kultbild, dem toten Christus im Grab, führt ein Weg zum Erbärmdechristus, der gekreuzigt dennoch mit offenen Augen auf uns blickt und auf eigenen Füßen steht, dem „Christus in der Trauer“. Das Wundenweisen verwandelt diesen in einen fürbittenden Erlöser — ein „Gnaden“bild. In der französischen Kunst kann einerseits ein



Schwebezustand zwischen Grablegung Christi und Christus im Grab, zwischen einer Beweinungsszene und einem Klagebild (in dem Christus mitklagt) bestehen. Und dann kann Josef von Arimathia von Gottvater, der Christus in seinen Armen hält, abgelöst werden (in Malouels berühmtem Tondo), wobei die Vorstellung des Gnadenstuhls mit der der Klage um Christus verschmilzt, eine Art männlicher Pietà entstehen läßt, wie sie, aus dem Zusammenhang der Beweinungsszene herausgelöst, in einem österreichischen Tafelbild in reiner Form erscheint. Das Pietàmotiv Gottvaters ist in Frankreich aber auch auf den halbfigurigen Schmerzensmann des gregorianischen Typus angewendet worden, wobei jedoch ein Großengel Gottvaters Amt übernimmt. Wenn diese Idee nach Deutschland wandert, erscheint sie auf einen wundenweisenden, also fürbittenden Erlöser übertragen (Meister Francke), in dessen Bild dann noch Züge des Weltenrichters verwoben werden, und auch damit ist die Fülle der Bildmetamorphosen der Idee des Mitleidens und Mittrauerns bei weitem nicht erschöpft.

Was uns an dieser einzigartigen Verknüpfung und kühnen Verschränkung von Bildmotiven überrascht, ist die Eigenmächtigkeit, mit der die bildliche Phantasie zu Werke geht und, ohne bei jeder Neuschöpfung eine Rückendeckung in theologischen Vorstellungen und literarischen Formulierungen zu suchen, ganz unmittelbar selbständig die Bildgedanken weiterdenkt und zu neuen Lösungen kommt. Das „merkwürdige Eigenleben bestimmter Bildgedanken“ ist bereits Panofsky aufgefallen, doch hat man sich selten klargemacht, daß wir hier dem Phänomen einer weitgehenden Autonomisierung der bildkünstlerischen Sphäre gegenüberstehen, die bisher immer als eine spezifische Errungenschaft des Renaissancehumanismus angesehen wurde. Ein Eigenleben künstlerischer Ideen, das sich unter anderem auch in der neuen Freiheit des Gedankenaustausches zwischen den Schaffenden offenbart, ist aber wohl nur bei einer hinreichenden Lockerung der sozialen und religiösen Bindungen des künstlerischen Schaffens möglich. Auf eines der äußeren Symptome dieser Lockerung ist man längst aufmerksam geworden. Das späte 14. und frühe 15. Jahrhundert ist das klassische Zeitalter des Wanderkünstlers — wir hören von einem französischen Maler in Wien, einem tschechischen in Trient, deutschen, niederländischen und italienischen Künstlern in Paris, Dijon, Bourges, spanischen in Avignon, niederländischen und deutschen in Mailand, einem kölnischen Goldschmied oder Bildhauer in Florenz und so fort. Gewiß, das leidenschaftliche höfische Mäzenatentum der Zeit hat die Welle dieser Künstlerwanderungen recht eigentlich in Bewegung gesetzt,



es ist ihre materielle Basis. Viel entscheidender ist aber, daß, als Begleiterscheinung dieser häufig gewordenen unmittelbaren Fühlungnahme der schaffenden Individuen, die Kunstübung als solche sich zu einem Sonderbereich herauszubilden beginnt, der seine eigenen Gesetze zu entdecken und ihnen zu folgen sucht und der die Verschiedenheit der Herkunft und Ausbildung in diesem historischen Augenblick hinter der Gemeinsamkeit der Zielsetzung, der Solidarität des Künstlerischen, zurücktreten läßt. Und so ließe sich vielleicht sagen, daß in dem Maße, als diese Zielsetzung eine ästhetische war, sie eine europäische zu werden vermochte.

Oxford

Otto Pächt

## DIE MALEREI IN EUROPA UM 1400

Ungefähr vom Jahr 1375 an bis tief ins 15. Jahrhundert hinein trug die Tafelmalerei fast überall in Europa die Kennzeichen eines ganz besonderen Stils. Man nannte ihn bald höfischen Stil, bald internationale Gotik. Beide Bezeichnungen sind richtig, aber keine umfassend genug. Erst gemeinsam vermitteln sie uns die drei wesentlichen Charakteristika dieser Kunst: eine wahre Leidenschaft für Umriß und Faltenwurf beherrschende Arabesken gotischer Prägung, die zweifellos in der französischen Miniaturmalerei des 13. Jahrhunderts ihren Ursprung haben; einen Sinn für Luxus und gesuchte Eleganz, der einen aristokratischen Geschmack beweist; eine Einheitlichkeit, die alle nationalen Grenzen überwindet und so ausgesprochen ist, daß viele Bilder nacheinander verschiedenen Ländern zugeschrieben wurden.

Die Tafelbilder stellen jedoch nur einen kleinen Teil der von diesem Stil geprägten Produktion dar. Der Großteil bestand aus Werken, die gewissermaßen für den Hausgebrauch der Fürsten und Adeligen bestimmt waren: illuminierte Bücher, Tapisserien, die man leicht von einem Schloß zum anderen bringen, ja bei Kriegszügen sogar in den Zelten mitnehmen konnte. Die Miniaturen beeinflussten auch den Stil der Tafelbilder. So groß diese auch sein mochten — die Altarbilder in spanischen Kirchen erreichten oft eine Höhe von mehreren Metern —, ihre Kompositionen waren voll von anekdotischen Details, ihre schillernden Farben zielten auf eine dekorativ-schimmernde Wirkung ab. Kurz es fehlte ihnen an monumentaler Strenge, Lesbarkeit und großzügigem Rhythmus und mit wenigen Ausnahmen schuf die Tafelmalerei höfischen Stils ihre Meisterwerke im Kleinformat. Manche kleinen Hausaltäre, deren Ausmaß so gering war, daß man sie, von kostbaren Hüllen geschützt, auf Reisen mitnehmen konnte, kamen an Reiz den schönsten zeitgenössischen Miniaturen gleich.

Solche Malereien entsprachen noch nicht unserem heutigen Begriff des „Staffeleibildes“. Es waren noch keine „Fenster in die Welt hinaus“, keine Sinnestäuschung, der man um so leichter erliegt, als ein einfacher, starrer Rahmen für scharfe Abgrenzung sorgt.

Bei ihnen werden ganz im Gegenteil die Rahmen aus dem Material der Tafel selbst herausgearbeitet, werden vergoldet, graviert, häufig mit architektonischen Gebilden, mit kostbaren Steinen geschmückt, und ihre optische Anziehungskraft kommt der der gemalten Darstellung gleich. Die Farben des Bildes wetteifern mit dem Leuchten des Rahmens, sie ahmen nicht die Tönungen des wirklichen Lebens nach, sondern fügen sich einer Art mineralischen Symphonie ein: das Elfenbein der Körper, das kalte Email der Stoffe, die Goldauflage, die Edelsteine ergeben gemeinsam ein phantastisches künstlerisches Gebilde. Manchmal findet die gemalte Szene auf der Rahmung eine Fortsetzung: im Großen Carrand-Diptychon des Bargello, im Triptychon des Museums Van Beuningen, in manchen spanischen Bildern fließen die Falten der Teppiche und Gewänder bis auf den Rahmen hinüber. Auch hier fehlt es nicht an Vorbildern bei gewissen Miniaturen, deren figurale Darstellungen in die Randornamente hineinwuchern, als wollten beide miteinander verschmelzen. Aber — und das ist bezeichnend für die retardierende Tendenz der Tafelbilder höfischen Stils — es handelt sich dabei um Miniaturen, die im Sinn eines Illusionismus noch wenig entwickelt sind. Nicht imstande, Raumtiefe zu suggerieren, machen sie den schüchternen Versuch, die Sinnestäuschung durch ein Sprengen der Grenzen nach vorne zu erzielen, zum realen Raum hin, in dem sich der Beschauer befindet. Nicht im Tafelbild also, sondern auf den Seiten der Handschriften, in den „fortschrittlichsten“ Miniaturen finden wir die modernen Bestrebungen, die unmittelbar zu den ersten wirklichen Bildern hinüberführen — den Malereien des Robert Campin (Meister von Flémalle) oder der Brüder Van Eyck, den Bildern von Masaccio oder von Domenico Veneziano.

Da das gotische Lineament und das adelige Raffinement dieses Stils so auffallend sind, sucht der Historiker naturgemäß dessen Ursprung in Hofkreisen und in Frankreich, denn dort kam die gotische Linienführung im 13. Jahrhundert zu höchster Vollendung. Tatsächlich stößt man in den für den hl. Ludwig bestimmten Miniaturen und in anderen Werken der Pariser Ateliers um 1250—1275 sozusagen auf die „Erstausgabe“ des internationalen Stils um 1400. Vereint findet man dort eine elegante Streckung der Körper, anmutige Haltung, rein lineare Andeutung der Formen, eine streng vertikale, flache Komposition, der eine dekorative, mit Gold untermischte Farbgebung entspricht. Die Darstellung der wenigen ländlichen Themen — Bauern, ihre Tätigkeit, ihre Tiere — ist ungemein zart, man spürt, daß sie für den Blick des Adelligen bestimmt ist, der um jene Zeit beginnt, im bukolischen Dasein etwas Verfüh-

erisches zu sehen. Die Welt, wie sie in diesen Miniaturen erscheint, ist völlig unreal, obwohl die Gestalten überzeugend lebendig sind. Und schon läßt das Zusammenspiel dieser Kennzeichen an eine manieristische Kunst denken, derjenigen vergleichbar, die an den Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts geübt wird. Ein anderer Zug tritt ebenfalls als Vorbote der historischen Situation um 1400 auf: die Internationalität. Es gibt kaum etwas Kosmopolitischeres als die feudale Aristokratie, die in ganz Europa gleichsam eine einzige Familie bildet. Und der Maler, der ihr dient, durch fürstliche Protektion von seinen „Berufskollegen“ unabhängig, wird von Hof zu Hof weiterempfohlen, er bringt seine Technik und seinen Stil mit und trägt unmittelbar zur Schaffung einer europäischen Kunst bei. So verbreitet sich der Miniaturenstil des hl. Ludwig in einem Dutzend Jahren von England bis Böhmen, von den Niederlanden bis Spanien und bis nach Neapel, wo übrigens die französische Dynastie der Anjou regiert.

Eine manieristische Richtung zieht immer die Hilfsmittel der Phantasie einer getreuen Naturnachahmung vor und gerät dabei in Gefahr, in sterilen Formeln zu erstarren. Sie kann sich nur weiterentwickeln, wenn neuer Naturalismus ihr Nahrung bietet. Die Erneuerung der französischen Miniaturmalerei, der eine solche Sterilität drohte, ging von den grundlegenden realistischen Entdeckungen eines Giotto und Duccio aus. Bei dem großen Meister Simone Martini kam es erstmalig zu einer Verschmelzung französisch-gotischer Linienführung — die er am Hof in Neapel kennengelernt hatte — mit sienesischer Naturbeobachtung. Es ist das erste Beispiel für das Zusammenwirken zweier Schulen an der Ausbildung des höfischen Stils. Seine in Avignon geschaffenen, in Dijon verwahrten Werke übten bis etwa um 1400 einen nachhaltigen Einfluß auf die in Frankreich arbeitenden Maler aus. Die niederländischen Künstler unter ihnen, die nicht wie die Franzosen durch eine jahrhundertalte Tradition gebunden waren, griffen begierig die neuen Anregungen auf, die ihrer realistischen Einstellung entgegenkamen. Die Werke von Jean Bondol aus Brügge (um 1375) und von Melchior Broederlam aus Ypern (um 1390), für den König von Frankreich, Herzog Ludwig von Anjou oder den Herzog von Burgund geschaffen, waren in ihrer Generation jeweils die „fortschrittlichsten“, die nördlich der Alpen entstanden. Die Franzosen behielten mehr von der früheren graphischen Eleganz bei und dem bedeutendsten von ihnen, Jean Pucelle, gelang es, in seine durchaus „pariserisch“ schwungvolle Anmut die italienischen Anregungen hineinzuverarbeiten. Er schuf eine neue Tradition, die bis zum Ende des 14. Jahrhunderts auf die be-

gabtesten vlämischen Künstler am Hof des Herzogs von Berry, den sogenannten Jacquemart de Hesdin und die Brüder von Limburg, eine starke Wirkung hatte.

Um 1400 kristallisierte sich also eine Kunst heraus, die zugleich Frankreich, Italien und den Niederlanden zu danken war. Ein neuer italienischer Beitrag wurde damals von den nördlichen Provinzen geleistet. Man setzte dort die realistischen Versuche der Sienesen fort, besonders bei der Darstellung der Landschaft in den verschiedenen Jahreszeiten (der *Kalender* des Schlosses von Trient kündigt den der Brüder von Limburg an), bei den von leichtem Helldunkel belebten, mit vertrauten Gegenständen angefüllten häuslichen Interieurs (der *Térence des Ducs* ist schwer vorstellbar ohne die vorhergehenden lombardischen *Tacuin Sanitatis*) und bei den Tierdarstellungen (die enge Verbindung, die dabei zwischen dem Kalender der Limburg und den Skizzen des Giovanni de' Grassi besteht, ist bekannt). Was hier über Fresken und Miniaturen gesagt ist, gilt auch für die Tafelbilder: sie wurden oft von den gleichen Künstlern geschaffen und ihr Stil ist sehr ähnlich.

Die Beziehungen zwischen Frankreich und der Lombardei sind ein schlagendes Beispiel für jenen künstlerischen Austausch, der einen der charakteristischen Züge des höfischen Stils bildet. Zunächst übte Frankreich (vor allem offenbar der franko-vlämische Kreis am burgundischen Hof) einen Einfluß auf die Lombardei aus. Schon 1373 kehrte Jean d'Arbois, einer der Maler Philipps des Kühnen, von einem Aufenthalt in der Gegend um Mailand zurück. In der Lombardei kam er unter dem Namen Giovanni d'Arbosio zu Berühmtheit und wurde in diesem Land bezeichnenderweise zwei italienischen Meistern des höfischen Stils gleichgestellt, die zwei aufeinanderfolgenden Generationen angehörten, Michelino da Besozzo und Gentile da Fabriano. Ein italienischer Kunstliebhaber, Giovanni Alcherio, in Frankreich Jean d'Auchier genannt, überquerte mehrere Male die Alpen, um Technik und Malweise in den Malerwerkstätten des Nordens und Südens zu vergleichen. Die Bilder Michelinos weisen einen deutlichen Einfluß der burgundischen Tafeln auf — etwa der Madonna der Sammlung Beistegui (heute im Louvre). Man fühlt heraus, wie der Italiener sich für die Fremdartigkeit bärtiger Greise begeistert, für zarte Madonnen, die in weite faltige Gewänder gehüllt sind, für die Kostüme des Hofes von Dijon, für die ganzen pittoresken, typisch manieristischen Phantasiegebilde. Man fühlt vor allem, wie verführerisch auf ihn die gotische Arabeske wirkt, die sich so grundlegend von der bewußt geräddlinigen Zeich-



nung italienischer Tradition unterscheidet, die den Körpern ihre Stabilität und ihr plastisches Volumen sichert. Sehr bald aber beeinflusst die Lombardei ihrerseits die franko-flämischen Maler und die Kunst der Brüder von Limburg, von denen zumindest einer ganz sicher Italien besucht hat, hat der Malerei jenseits der Alpen viel zu danken. Andere franko-flämische Künstler, ein Jacques Coene z. B., hielten sich längere Zeit in Mailand auf. Die Heirat von Valentine Visconti, einem Sproß der Familie, die damals über mailändisches Gebiet herrschte, mit Ludwig von Orléans, dem Bruder des französischen Königs Karl V., ist gleichsam ein politisches Symbol für die Verbindung der beiden Malkulturen. Es ist nicht verwunderlich, daß von nun an in den Inventaren der großen französischen Mäzene, wie etwa dem des Herzogs von Berry, häufig Bilder „von lombardischer Arbeit“ vermerkt sind, eine Bezeichnung, unter der man übrigens Malereien zu verstehen hat, die nicht nur aus dieser Gegend, sondern aus ganz Norditalien stammten.

Um 1400 erreicht der höfische Stil geographisch seine ganze, komplexe internationale Ausdehnung. Von Frankreich und Burgund ausstrahlend hat er sich in alle Länder Europas verbreitet. In jedem von ihnen nimmt er, auf die lokalen Traditionen aufgefropft, eine nationale Färbung an. Gleichzeitig verliert er den ausschließlich aristokratischen Charakter, den er ursprünglich hatte: das reiche Bürgertum der Städte in den Niederlanden, in Italien und Deutschland ahmt den Adel nach und übernimmt seine Kunst mit besonderer, ja wie das bei Neophyten üblich ist, übertriebener Vorliebe für ihre weltläufige Eleganz.

In Frankreich und im Großherzogtum Burgund stammten die Bilder hauptsächlich aus den Ateliers, die in Diensten der Höfe standen — dem Hof Karls VI. in Paris, dem des Herzogs von Berry in Bourges und Mehun-sur-Yèvre, dem der Herzoge von Burgund, Philipps des Kühnen und Johanns Ohnefurcht, in Dijon (vor allem in der Kartause von Champmol vor den Toren der Stadt), in Hesdin und in Ypern, dem der Herzoge Ludwig von Orléans und Ludwig von Anjou in Angers. Da der Zufall wollte, daß die Archive aus Burgund und aus Berry erhalten blieben, kennen wir heute die Werke der bedeutendsten flämischen Maler, die in Frankreich arbeiteten: die Flügel eines Altars von Melchior Broederlam (Museum von Dijon), zwei der 24 Bilder, die Jean de Beaumetz und seine Gehilfen für die Kartäuser von Champmol malten (Sammlungen Chalandon und Wildenstein), die Dionysius-Legende von Henri Bellechose (Louvre) und die Madonna mit Engeln (Berlin), möglicherweise ein

Werk von Jean Malouel. Den Künstlern französischer Abstammung jedoch waren die Zeitläufte nicht so günstig. Die Archive der französischen Könige, wie auch die von Orléans wurden zerstört, so daß die Bilder der Maler mit französischen Namen nicht mehr identifiziert werden können, obwohl sie in den Inventaren häufig aufscheinen. Dabei besteht gar kein Zweifel, daß ein Jean d'Orléans, wohlbestallter Maler Karls VI. und des Herzogs von Berry, oder ein Colard de Laon, Maler des Herzogs von Orléans, die an der Spitze der 1391 aufgestellten Liste der 25 bedeutendsten Pariser Maler figurierten, ganz erstrangige Künstler gewesen sein mußten. Vor allem Jean d'Orléans wurde — wie aus Dokumenten hervorgeht — vom Herzog von Berry, der damals der größte Kunstkenner Europas war, mit der gleichen Wertschätzung behandelt wie Paul von Limburg und seine Brüder. Wie diese stand er zum Herzog in persönlicher Beziehung, wurde in gleicher Weise entlohnt und mit Gratifikationen bedacht. Und wenn wir den Dokumenten heute auch nur mehr Andeutungen darüber entnehmen können, welche ungemein wichtige Rolle die Künstler französischer Herkunft bei der Entwicklung des höfischen Stils spielten, so liefert die Analyse aller erhaltenen Werke schlagende Beweise dafür.

Vor allem ist dabei an die Bilder jener vlämischen Maler zu denken, die im Dienst französischer Mäzene standen. Es genügt, die Werke der Niederländer, die nicht in Frankreich gearbeitet haben, mit jenen von Broederlam, Beauneveu, Beaumetz, Bellechose und von den Brüdern Limburg zu vergleichen — die Überlegenheit der letzteren tritt klar zutage und was sie von den anderen unterscheidet, ist gerade eine melodisch-raffinierte Linienführung und eine höfische Zartheit in Ausdruck und Bewegung, die der malerischen Tradition Frankreichs eigen ist. Ein einziges Werk blieb erhalten, das wir ganz sicher einem geborenen Franzosen zu danken haben und das beredtes Zeugnis für diese Tradition ablegt: der sogenannte *Parement de Narbonne* im Louvre, der 1375 für König Karl V. gemalt wurde. Vielleicht ist auch das bezaubernde Wilton-Diptychon (National Gallery, London) das Werk eines Franzosen aus Paris. Der Künstler scheint die Malerei Norditaliens gekannt zu haben und war offenbar für die hochmütige Eleganz des englischen Hofes empfänglich, wie nach ihm Holbein und Van Dyck.

Die Vlamen, die in Frankreich für die gleichen Mäzene arbeiteten wie die französischen Maler, übernahmen zweifellos von diesen den Stil und die besondere Geisteshaltung, die ihren in den Niederlanden verbliebenen Landsleuten fehlten. Nur war eben dieser Stil sehr

reif und raffiniert und verleitete die französischen Maler daher zu einem gewissen Manierismus und einer manchmal etwas konventionellen Haltung in der Darstellung der Gefühle. Dank ihrer lyrischen Ader und ihres eingeborenen Realismus haben die Vlamen diese Klippen vermieden und wurden auf Grund dieser Eigenschaften auch zu Schöpfern einiger der fortschrittlichsten und ergreifendsten Meisterwerke der höfischen Kunst. Gerade durch seine dramatische Ausdruckskraft und seine Mystik verrät der nach den sogenannten „*Heures de Rohan*“ benannte Meister seinen nichtfranzösischen, sondern wahrscheinlich niederländischen Ursprung. Seine herrlichen Miniaturen und Tafeln (Musée de Laon) sichern ihm innerhalb des höfischen Stils einen Platz, den man mit dem Grecos innerhalb des internationalen Manierismus um 1600 vergleichen kann.

Aus Italien, das bei der Kristallisation der höfischen Kunst um 1400 eine so bedeutende Rolle spielte, stammen auch etliche Meisterwerke dieses Stils. Neben der Lombardei bleibt der ganze Norden, von Genua bis Venedig der Gotik verhaftet, und zwar bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Zwischen Savoyen, der Provence und Piemont bildet sich eine richtige französisch-italienische Kunstsprache heraus, die in den Werken Jacques Yvernis und Jacopo Jacqueros höchstes Niveau erreicht. Der wesentliche Beitrag des italienischen Genius zum höfischen Stil aber ist vor allem in der Tafelmalerei Veronas zu finden: der Pinsel Stefano da Zevios gewinnt der gotischen Arabeske eine unendliche Grazie und Steigerung ab, bei Gentile da Fabriano und vor allem bei Pisanello finden wir eine typisch italienische Verfestigung der Formen und eine eingehende Naturbeobachtung, die über Broederlam und die Brüder Limburg hinausgeht und auf diesem Gebiet fast den Van Eycks gleichkommt. Die am Alpenrand liegenden Provinzen aber sind in Italien nicht die einzigen, die sich der Gotik verschrieben haben. Auch in allen anderen Gegenden ist ihr Einfluß zu spüren und bewahrt ihnen einen sehr reizvollen und deutlicher als im Norden betonten Archaismus: in den Marche bei Lorenzo Salimbeni oder Ottaviano Nelli; in Siena, der alten Heimat ritterlicher Kunst, bei Giovanni di Paolo, der noch lange seine zarten Gestalten über ein phantastisches Schachbrett von Feldern, Straßen und Bergen wandeln läßt. Selbst in Florenz, dieser von Masaccio und Brunelleschi begründeten Bastion des rationalen modernen Illusionismus, wo der Mensch zu einer greifbaren Statue wird und die Landschaft sich für Auge und Geist überzeugend in die Tiefe erstreckt, bleiben Lorenzo Monaco, Masolino, Domenico Veneziano mehr oder weniger lang Anhänger des Irrealismus und der fließenden gotischen Linie, während die für reiche Bürger ge-

malten *Cassoni* immer wieder mythologische Fabeln heraufbeschwören und Szenen des täglichen Lebens, die in eine Atmosphäre fürstlichen, gewissermaßen burgundischen Glanzes getaucht sind. Und so geht es bis Neapel, wohin diese Sprache gleichzeitig durch Leonardo da Besozzo, den Sohn des Michelino, aus der Lombardei und durch spanische Maler aus Iberien gelangt. Die Hafenstädte im westlichen Mittelmeer — Barcelona, Valencia, Palma di Mallorca, Marseille, Genua, Palermo, Neapel — bildeten eine Art geschlossenen Stromkreis, in dem die künstlerischen Einflüsse zugleich mit den Waren ausgetauscht werden.

Die Bilder höfischen Stils haben außerhalb Frankreichs und Italiens in den kaiserlichen Landen die höchste malerische und lyrische Qualität erreicht. Ihre Mannigfaltigkeit in diesem weit ausgedehnten Gebiet war sehr groß. Böhmen war das erste Land, in dem der weiche Stil sich entwickelte, eine originale Schöpfung der zentral-europäischen Maler um 1400: eine kurvig geschwungene Linienführung und jenes „sfumato“, in dem die Modellierung gleichsam schmilzt und Haltung und Ausdruck von Poesie umflossen erscheinen. Die ersten Anfänge dieser höfischen Kunst fallen in die Regierungszeit Karls IV., nach Prag und Karlstein, sie entfaltet sich dann unter Wenzel und bleibt bis zum Beginn der Hussitenkriege in Blüte (1420—1425). In der böhmischen Schule macht sich damals zunächst eine Reaktion auf die robuste und plebejische Monumentalität des geheimnisvollen Meisters Theoderich geltend, der seinem Stil nach italienisch beeinflusst, seiner Geistesart nach ein Slawe ist. Sie übernimmt von ihm lediglich ein sanftes Hell-Dunkel, das sich nun aber mit schlanken, gotisch stilisierten Gestalten verbindet. Der Altar des Meisters von Wittingau im Prager Nationalmuseum und einige anonyme Madonnen aus dem gleichen Museum zählen zu den lyrischesten und reizvollsten Malereien des damaligen Europa. Doch gibt es gleichzeitig auch sehr fortschrittliche Bilder in Böhmen, etwa die berühmte Madonna mit Kind aus dem Veitsdom, dessen Schöpfer zweifellos die franko-flämischen Madonnen kannte, die mit der Berliner Madonna, möglicherweise einem Werk des Jean Malouel, verwandt sind.

In Österreich treten eher die Bischöfe und Klöster und nicht die Höfe als Mäzene auf, mit Ausnahme des Wiener Hofes. Die Werke seiner Maler, ganz in weichem Stil gehalten, verraten den engen Kontakt mit der böhmischen Schule. Ihr Einfluß tritt in Wien besonders bei dem Meister der Darbringung und dem Meister der Votivtafel von St. Lambrecht deutlich zutage, untermengt mit stark



bürgerlichen Zügen. Der Meister von Heiligenkreuz jedoch, den man zu unrecht für einen Franzosen gehalten hat, übertreibt die aristokratische Eleganz französischer Arbeiten: eckige Umrißlinien und Gesten, spitze, überlange Finger. Diese Wesenszüge paaren sich mit einer rhythmischen Komposition und dunklem Kolorit im „Tod der hl. Clara“ (National Gallery, Washington) zu einer sehr persönlichen Kunst, die vielleicht einem Maler fränkischen Ursprungs zu danken ist, der unter österreichischem Einfluß stand. In Tirol, in der Berührung mit Norditalien, und in Salzburg entstehen die zartesten Werke der damaligen österreichischen Malerei. Wenn der Pähler Altar (Bayerisches Nationalmuseum) tatsächlich salzburgisch ist, dann haben wir dieser Schule eines der Meisterwerke aristokratischer Mystik zu danken, die aus dem internationalen Stil hervorgegangen sind.

In Deutschland ist er vom Rhein bis Schlesien und vom Bodensee bis zur Ostsee verbreitet. Als Nachbarland von Burgund und den Niederlanden wird das Rheinland von Straßburg bis Köln sehr bald mit der franko-flämischen Kunst vertraut. Die Patrizier in den Städten und die mächtigen bürgerlichen Zünfte beginnen rasch fürstlichen Prunk und fürstliches Raffinement nachzuahmen. Wie in den Städten Italiens trägt auch in Deutschland das Tafelbild über die Buchmalerei den Sieg davon. In den großen Kirchen-Retabeln und den kleinen Hausaltären entfaltet der höfische Stil sich um 1400 in reicher Fülle und Originalität. Der westlichen Eleganz der Gebärden und Gewänder fügt Deutschland eine lyrische Note hinzu, die von seinen Mystikern herrührt und dazu kommt ein Einschlag von manchmal gutmütiger, manchmal gewaltsamer Bürgerlichkeit. Die Hauptwerke dieser Kunst entstehen entlang des Rheins. Sicherlich vor allem in Köln, einem Kunstzentrum, dem vom Ende des 14. Jahrhunderts an eine Bedeutung zukommt, die in ihrem vollen Ausmaß erst noch richtig gewürdigt werden muß. Unter dem Pinsel des Meisters der hl. Veronika und des jungen Stephan Lochner entstehen hier die innigsten Bilder weichen Stils, die nördlich der Alpen gemalt wurden. Folgt man dem Rhein stromaufwärts, trifft man auf die Altäre von Seligenstadt und Ortenberg (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), in denen möglicherweise ein lombardischer Einfluß zu erkennen ist. Noch weiter oben bewahrt das Staedelsche Museum in Frankfurt ein bezauberndes Paradiesgärtlein, das die Jungfrau, das Jesuskind und die Heiligen in strahlend-kindlichem Gespräch vereint. Eine ähnliche, nur weniger naive Gefühlsbetontheit, die wieder mehr das Festliche und Herrschaftliche hervorkehrt, ist in der westfälischen Malerei zu finden. Conrad von Soest ordnet in der *Kreuzigung von Nieder-Wildungen* eine Fülle von Gestalten



mit adeliger Klarheit. Von solcher Abgeklärtheit weit entfernt, transponiert Meister Francke im hanseatischen Gebiet franko-vlämische Vorbilder in eine Atmosphäre voll mystischer Spannung, die er in einer bis zur Übertreibung gesteigerten mondänen Verfeinerung zum Ausdruck bringt (Hamburger Francke-Altäre). Eine ganz andere Spielart deutscher Ausdruckskraft ist in Franken zu finden, wo der Deichsler- und Imhof-Altar uns zwar graziöse, aber in kräftigem Hell-Dunkel modellierte Gestalten vor Augen führt.

In Spanien ist der Einfluß der sienesischen Gotik eine Vorbereitung auf den höfischen Stil, der bereits im 14. Jahrhundert dort Boden gewinnt. Zugleich bleibt er in diesem Land auch im 15. Jahrhundert am längsten erhalten. Das kennzeichnende Merkmal dieses Stils auf der spanischen Halbinsel ist ein ständiges Rivalisieren der italienischen mit den von Norden, teils aus Frankreich und Burgund, teils aus dem Rheinland und aus Westfalen kommenden Einflüssen. Häufig sorgen Maler, die aus Italien stammen und sich in Spanien niedergelassen haben, für die Verbreitung italienischen Einflusses, der aber im allgemeinen nicht den Stil der fortschrittlichsten Zentren höfischer Kunst, wie etwa der Lombardei, widerspiegelt. So tragen auch sie dazu bei, daß man in den iberischen Malerwerkstätten im Vergleich zu den anderen europäischen Schulen in einem gewissen Archaismus verharret. Dazu kommt noch ein weiterer Faktor, der dazu beiträgt, den aus vielen Teilen zusammengesetzten, sehr oft riesengroßen spanischen Altären einen eminent dekorativen Charakter zu verleihen: eine althergebrachte Vorliebe für die arabische Tradition linearer Stilisierung. Diese islamische Note ist vor allem in den aragonischen Altären ausgeprägt. Innerhalb seiner Begrenzungen jedoch zeichnet der höfische Stil Spaniens sich durch die höchst reizvolle Kühnheit seiner Farbskala aus und durch den Schwung der erzählerischen Darstellungen, denen es weder an lyrischen Stellen noch an origineller Komposition fehlt.

Vor allem sind es die beiden „östlichen“ Schulen, die katalanische (mit den Zentren Barcelona, Gerona, Tarragona und Lerida) und die Schule von Valencia, die eine reiche Fülle schöner Arbeiten aufweisen. Aus den Werkstätten von Ramón Destorrents, Miniaturist und Tafelmaler (Altäre aus Seo de Manresa, aus dem Museum in Barcelona und aus der Morgan Library, New York), von Luis Borassá (Altäre von Tarrasa und Vich), von den Brüdern Serra, von dem Aragonier Lorenzo Zaragoza (Altar von Jérica) und jenseits der Pyrenäen aus den anonymen Ateliers in dem damals spanischen Perpignan, unter denen sich das des sogenannten Meisters des Rous-

sillon auszeichnet, stammt eine ganze Reihe großer Kirchenaltäre. Die geschmeidige Modellierung italienischen Ursprungs geht dabei eine immer innigere Verbindung mit der franko-vlämischen Linienführung ein. Ein Künstler aus Sachsen, Marçal de Sax, bringt deutsche Expressivität nach Valencia mit (Altar des Victoria und Albert Museums), während Pedro Nicolau dort zarte südländische Grazie bewahrt (Altar von Sarrion). Erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts jedoch schafft der vollendetste Vertreter des höfischen Stils in Spanien die Werke seiner Reifezeit: Bernardo Martorell, den man früher den Meister des hl. Georg nannte (Georgs-Altar, Museum of Fine Arts, Chicago, und Louvre; Altäre von Gerona, aus der Kathedrale und dem Museum in Barcelona). Dieser Künstler hat offenbar franko-vlämische Miniaturen wie den Kalender der Brüder Limburg gesehen, vielleicht auch noch fortgeschrittenere vlämische Werke wie das Stundenbuch von Turin-Mailand. Er verleiht nämlich seinen Gestalten eine von kräftigen Schatten betonte Plastizität und sieht die Details einer Landschaft oder eines Innenraums mit einer geradezu stereoskopischen Genauigkeit.

Dieser Realismus hindert ihn aber nicht daran, die Umrißlinien und Falten mit einer typisch gotischen Eleganz wiederzugeben und seine Gestalten vor einen ganz flächigen Hintergrund zu stellen — ein Archaismus, der eine Verwandtschaft zwischen ihm und verspäteten italienischen Werken wie denen des Giovanni di Paolo z. B. herstellt. Der besondere Reiz seiner Farbgebung und thematischen Gestaltung, seine kraftvolle Zeichnung und Komposition machen Martorell zu einem der großen Meister des höfischen Stils auf europäischer Ebene.

Die Ausdrucksmöglichkeiten dieses Stils sind übrigens in Spanien sehr reich und vielfältig. In Saragossa treffen wir bei Juan de Levi (Altar der Kathedrale von Taragona und der Kollegialkirche von Daroca) auf biegsame Gestalten, die möglicherweise von lombardischer Kunst inspiriert sind, während der Meister von Retascón (Verkündigung, amerikanischer Privatbesitz) vlämische Vorbilder, die sicherlich bereits unter dem Einfluß des Meisters von Flémalle stehen, mit einer typisch spanischen Betonung und Intensität des Ausdrucks wiedergibt. Juan von Sevilla ist in seiner sanft fließenden Fülle ein erklärter Anhänger des weichen Stils. In Navarra verrät das kleine Passions-Triptychon von Quejana (Sammlung Valdès, Bilbao) in seiner dramatischen Bewegtheit stark niederrheinischen Einfluß. In Leon malt Nicolas Francés, ein Franzose der höchstwahrscheinlich aus Burgund kam, Fresken, Glasgemälde und Tafelbilder, die ihm

einen Platz in der ersten Reihe der damaligen spanischen Kunst sichern. Die plastische und geistige Durchbildung seiner festgefügtten, geradlinigen, ernsten Gestalten steht noch stärker als bei Martorell in Kontrast zu dem Archaismus der Landschaften und Interieurs. Gerade durch diesen Mangel an Fortschrittlichkeit, durch dieses zähe Festhalten an der dekorativen gotischen Flächigkeit werden die Künstler, die aus dem Ausland stammen, auch wenn sie eine durchaus eigene, in ihrem Heimatland ausgebildete Persönlichkeit besitzen — wie Marçal de Sax oder Nicolas Francés —, zu echten Repräsentanten spanischen Stilgefühls.

Die höfische Kunst, dieser durch und durch ausgebildete Stil mit seiner eigenen Kunstsprache, seiner Vorliebe für bestimmte ikonographische Themen, der ihm eigenen zugleich mystischen und mondänen Atmosphäre, hätte keine so allgemeine Verbreitung gefunden und sich nicht so lange gehalten, wäre er nicht einem tiefen Bedürfnis entgegengekommen. Es war das vom Feudaladel empfundene Bedürfnis, seine Auffassung des Lebens in der Malerei erhöht und verklärt zu sehen. Diese Gesellschaftsklasse jedoch machte seit Ende des 14. Jahrhunderts eine Krise durch, die schließlich zu ihrem endgültigen Verfall führte. Unfähig, die Probleme des praktischen Lebens zu lösen, die sich in der damaligen Zeit stellten, wirtschaftliche, soziale, politische, ja selbst militärische Probleme, flüchtete das europäische Rittertum sich in den Traum.

Als es unterzugehen und zu verschwinden droht, wird es sich überdeutlich seiner Ideale bewußt und verlangt von den Künsten deren Verwirklichung. Nach der höfischen Literatur ruft es eine höfische Malerei ins Leben und fördert sie nach Kräften. In den Darstellungen, ob religiös oder weltlich, möchte es nichts anderes sehen, als das Abbild einer märchenhaften Welt. Wenn Fragmente einer wie mit der Lupe beobachteten Wirklichkeit dort neben blendendem Glanz und luxuriöser Pracht auftauchen, so deshalb, damit dieses Märchen konkreter und überzeugender wird — auch unsere Träume erschrecken oder entzücken uns um so mehr, je stärker sie an eine greifbare, stereoskopische Wirklichkeit erinnern. Diese Fragmente vertrauten Lebens — festliche Aufzüge, bäuerliche Arbeiten, Tiere, Häuser, Gegenstände — werden vom Maler in völlig irrealer Anordnung zusammengefügt. So bereiten wohl die Brüder Limburg oder Pisanello den Realismus des Meisters von Flémalle oder der Van Eyck vor, unterscheiden sich aber grundlegend von ihnen, denn ihre Auffassung der Welt ist nicht als Ganzes wahrheitsgetreu, ihr Realismus ist nicht total. Aus ihren Bildern, diesen vollkommenen Fröhen-

ten des feudalen Abendlandes, in denen lateinischer und germanischer Geist aus verschiedenen Ländern sich vereint, ist jene Sehnsucht herauszufühlen, die eine ganze Kultur in dem Augenblick erfaßt, in dem sie sich gegen ihren Untergang sträubt. Gold und paradiesische Farbtöne, Madonnen, die in armseligen Hütten auf Brokat ruhen, Jäger, die vor smaragdnen Wiesen und Schlössern aus Alabaster von Moschusduft umschwebt dahinsprengen, alles, was schon an der Schwelle der Renaissance unter dem Pinsel höfischer Maler entstand, wird auf immer für uns das zugleich echtste und märchenhafteste Mittelalter verkörpern.

New York

Charles Sterling

## MALEREI

### ALBEREGNO, Jacobello.

Venezianischer Maler, gestorben vor 1395. Bekannt durch seine Signatur am Kreuzigungs-Triptychon in der Akademie in Venedig. — In seinem Stil verbinden sich die Einflüsse venezianischer und paduanischer Malerei, eines Paolo da Venezia mit denen des Giusto de' Menabuoi, jenes Florentiners, der Giotto's Stil ins Oberitalienische umgebildet hatte.

#### „Die Weinlese“, „Die große babylonische Hure“.

Zwei von fünf erhaltenen Tafeln (vier in der Galerie der Akademie in Venedig, die größere Mitteltafel in Torcello, Museo Civico) von einem Polyptychon mit Szenen aus der Apokalypse des hl. Johannes Holz, je  $45 \times 33$  cm. — Die Nummern auf der Vorderseite der Tafeln geben das Kapitel der Offenbarung an, auf welches sich die Darstellung bezieht:

1. „Die Weinlese“, Kap. XIV/17—19: „Und ein anderer Engel kam aus dem Tempel im Himmel heraus, auch der hatte eine scharfe Sichel. Und wieder ein anderer Engel ging vom Altare aus, der hatte Gewalt über das Feuer, und er rief mit starker Stimme dem zu, der die scharfe Sichel hatte, und sagte: ‚Lege deine scharfe Sichel an und schneide die Trauben im Weinberg der Erde, denn seine Beeren sind reif!‘ Da schwang der Engel seine Sichel über die Erde hin, schnitt die Trauben im Weinberg der Erde und warf sie in die große Kelter des Zornes Gottes...“
2. „Die große babylonische Hure“, Kap. XVII/3—6: „Und er brachte mich im Geiste in eine Wüste. Da sah ich ein Weib sitzen auf einem scharlachroten Tiere. Das war ganz bedeckt mit lästerlichen Namen und hatte sieben Köpfe und zehn Hörner. Das Weib aber war in Purpur und Scharlach gekleidet und mit Gold, Edelsteinen und Perlen überreich geschmückt. Einen goldenen Becher hatte sie in der Hand, der voll war von ihrer greulichen, schmutzigen Unzucht. Auf ihrer Stirne stand ein Name geschrieben — ein Geheimnis — ‚das große Babylon, die Mutter der Hurerei und der Greuel der Erde.‘ Und ich sah das Weib trinken vom Blute der Heiligen und vom Blute der Zeugen Jesu.“

Die Tafeln, früher als Venezianisch um 1400 bezeichnet, wurden zunächst wegen ihrer ikonographischen Verwandtschaft mit den Fresken des Giusto de Menabuoi im Baptisterium des Domes von



Padua, diesem bzw. seinem Umkreis, zugeschrieben. Dann von LONGHI auf Grund eines Vergleichs mit dem oben erwähnten signierten Kreuzigungstriptychon in der Akademie in Venedig, dem Jacobello Albergino zugeteilt. — Während die Szenen der Apokalypse in der Wandmalerei, in der Buchmalerei, in der Bildwirkerei (Angers) in den späteren Graphiken usw. verhältnismäßig sich oft begegnen, gehören sie als Bildvorwurf der Tafelmalerei zu den größten Seltenheiten.

Aus der Kirche San Giovanni Evangelista in Torcello. Dann in der Scuola di San Giovanni Evangelista. Am 20. August 1840 deponiert im Museo Civico Correr in Venedig. 1951 ausgestellt in der Galerie der Akademie in Venedig.

C. v. LÜTZOW, Kat., Akademie-Galerie, Wien 1889, S. 14, 93 und 94. — G. LUDWIG, Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838, Jb. Kh. S., Bd. XXII, 1901/II, S. XIV. — G. FIOCCO, Opere . . . restituite da Vienna, 1919, S. 47. — M. CIARTOSO LORENZETTI, Di un scomparso polittico di Giusto Padovano, Arte 1927, S. 49 ff. — A. CALLEGARI, Museo di Torcello, 1930, S. 42. — S. BETTINI, Giusto de' Menabuoi, 1944, S. 93 und 94. — R. PALLUCCHINI, Mostra dei Musei Veneti, 1946, S. 58 und 59. — L. COLETTI, Primitivi, III, 1947, S. LII. — R. LONGHI, Calepino Veneziano, Arte Veneta 1947, S. 85. — Catalogo Museo Correr 1949, S. 17 und 18. — P. TOESCA, Storia dell'Arte Italiana II, 1951, S. 795. — Catalogo delle Opere d'arte tolte a Venezia nel 1808—1816—1838, restituite dopo la vittoria 1919.

Venedig, Gallerie dell'Accademia, Nr. 1115, 1114.

### ANTONIO VENEZIANO (eigentlich ANTONIO DI FRANCESCO DA VENEZIA).

Möglicherweise aus Venedig stammend, aber in der Toskana tätig, wo er sich in Siena (1369), in Florenz (ca. 1374) und in Pisa (1384—1386) aufhielt. Er steht dem Giotto-Schüler Maso di Banco nahe, verrät die Einwirkung des Agnolo Gaddi und kam — wohl bei einem vermutlichen Aufenthalt in Venedig — unter den Einfluß der Kunst des Tommaso da Modena. In seiner Malweise mit ihrer Vorliebe für Detailnaturalismus, in dem gleichzeitig lyrische und dramatische Züge enthalten sind, bereitet er die Gotisierung der florentinischen Malerei vor.

3. **Kreuzigung Christl.** Auf der Rückseite: **Der hl. Rainerius als Eremit, umgeben von den Brüdern der Compagnia dello Spirito Santo.** Holz. 67,5 × 64 cm.

Die auf beiden Seiten bemalte Tafel war das „Segno“, das Prozessionsbanner der Bruderschaft vom hl. Geist. Der hl. Rainerius (Ranieri), Einsiedler und Patron von Pisa (12. Jhdt.), ist in der Kathedrale beigesetzt. Die Fresken im Camposanto in Pisa, die Szenen aus seinem Leben darstellen, sind ebenfalls von Antonio Veneziano. Die Prozessionstafel, ursprünglich dem Andrea da Firenze und dem Jacopo Avanzi zugeschrieben, zeigt in einer für Antonio Veneziano typischen Zusammenstellung, sowohl Tendenzen der sienesischen Malerei wie auch die plastische Kraft der florentinischen Kunst.

Von der Compagnia dello Spirito Santo.

POLLONI, *Catalogo delle opere di pittura*, Pisa 1837, S. 21, Nr. 105. — J. B. SUPINO, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1894. — E. JACOBSEN, *Das neue Museo Civico zu Pisa*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1895. — BELLINI PIETRI, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1906, S. 113, Nr. 4. — O. SIRÉN, *Maestri primitivi*, in: *Rassegna d'Arte* 1914, S. 225. — M. SALMI, *Antonio Veneziano*, in: *Bollettino d'Arte* 1929, S. 433. — G. VIGNI, *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palermo 1950, S. 58. — E. CARLI, *Pittura Pisana del '300*, Milano 1961, S. 23.

Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo.

## BELLECHOSE, Henri.

Geboren in Brabant, lebte hauptsächlich in Dijon und folgte 1415 Jean Malouel als Hofmaler am Hof der Herzoge von Burgund. Von 1416 bis 1425 tätig für Johann ohne Furcht, dann für Philipp den Guten in der Kartause von Champmol, im Herzogspalast in Dijon und in anderen herzoglichen Schlössern. Gestorben in Dijon zwischen 1440 und 1444.

### 4. Tafel des hl. Dionysius.

Tafel 84

Zu Füßen des Kreuzes, auf dem Christus den Martertod erleidet, empfängt der Bischof Dionysius die letzte Kommunion und wird zusammen mit dem Diakon Eleutherius enthauptet. Der hl. Dionysius, erster Bischof von Paris, ist Gründer des Klosters St. Denis und der Schutzpatron Frankreichs. Als Missionar im 3. Jhdt. nach Gallien gesandt, erlitt er gemeinsam mit seinem Priester Rusticus und dem Diakon Eleutherius im Jahre 285 den Martertod durch Enthauptung. 1852 von Holz auf Leinwand übertragen. 162 × 211 cm.

Auf Grund eines, wie REYNAUD nachweisen konnte, ungenau gelesenen Dokuments bis jetzt zumindest in der Anlage dem Jean

Malouel zugeschrieben, dem das Bild 1398 zusammen mit anderen vier für die Kirche der Kartause von Champmol in Auftrag gegeben worden sein soll. Aus einem anderen Dokument geht hervor, daß 1416 Henri Bellechose beauftragt war, ein Bild mit dem Leben des hl. Dionysius fertigzustellen. Aus der Kombination beider Dokumente hatte sich die Annahme ergeben, daß Malouel das Bild offenbar begonnen und Bellechose es vollendet hatte. Da aber nunmehr die Meinung, daß der „Dionysius“ eines der dem Malouel aufgetragenen Altarbilder sei, unhaltbar ist, außerdem der Stil der Tafel mit dem späteren Datum viel besser übereinstimmt, wird sie nun zur Gänze dem Bellechose zugeschrieben.

Aus der Kirche der Kartause von Champmol bei Dijon. Slg. Bartholomey, Dijon, 1849 in Paris verkauft. Von F. Reiset 1863 dem Louvre geschenkt.

„Primitifs français, Paris 1904, Nr. 16. „La Chartreuse de Champmol“, Dijon 1960, Nr. 37.

L. DIMIER, *Gaz. Beaux-Arts*, 1936, II, S. 209. — P. A. LEMOISNE, *La Peinture au Musée du Louvre*, I, S. 8. — P. A. LEMOISNE, *La Peinture française à l'époque gothique*, Paris 1931, S. 42—43. — J. DUPONT, *Les Primitifs français*, 1937, S. 19. — CH. STERLING, *La Peinture française, les Primitifs*, 1938, S. 58. — CH. JACQUES (STERLING), *Les Peintres du moyen âge, Rép. XIVème A* Nr. 31. — G. RING, *La Peinture française du XVème siècle*, Paris Nr. 54. — E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge-Harvard 1953, S. 83—84. — CH. STERLING, *Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz*, *Bull. Musées royaux (Miscellanea PANOFKY)*, Brüssel 1955, I—III, S. 58. — M. MEISS und C. EISLER, *A New French Primitive*, *Burl. Mag.* 1960, S. 236 und 239. — N. REYNAUD, *A Propos du Martyre de Saint Denis*, *La Revue du Louvre*, 1961, S. 175—176. Paris, Louvre. Département des Peintures, MI. 674.

## BÖHMISCH, um 1360.

### 5. Diptychon: Maria mit Jesuskind, Schmerzensmann.

Holz, mit Leinwand überzogen, je 20 × 14,5 cm.

Das Bildchen mit Maria ist ikonographisch eine Variante des Typus der „Pelagonitissa“, eine Abart des Typus der „Eleusa“. Der Typus des Schmerzensmannes, wie er hier wiedergegeben ist, kann auf italienische Vorbilder zurückgeführt werden. Wahrscheinlich ist auch für das Marienbild ein vermittelndes italienisches Werk als Vorlage

anzunehmen, nicht aber eine direkte Umsetzung eines byzantinischen Vorbildes. Möglicherweise ist an den Einfluß des Tommaso da Modena zu denken, dessen Diptychon in Karlstein dem böhmischen Meister wahrscheinlich bekannt war. KRAMAŘ brachte das Werk in Zusammenhang mit der sogenannten römischen Madonna, die tatsächlich enge stilistische Verwandtschaft aufweist, auch wenn sie etwas freier in der malerischen Durchführung und somit wahrscheinlich etwas jünger ist.

R. ERNST, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jhdts., Prag 1912. — C. GLASER, Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXV, 1914, S. 145—157. — A. MATĚJČEK, Malířství Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk, S. 395—402, Prag 1931. — STANGE I, S. 160, 186. — WIEGAND, Die böhmischen Gnadenbilder, Würzburg 1936. — V. KRAMAŘ, Madona se sv. Kateřinou a Markétou Městského musea v C. Budějovicích, Prag 1937. — A. MATĚJČEK - J. MYSLIVEC, Česke Madony gotické byzantských, in: Památky archaeologické XXXX, N. V. IV.—V. 1937. — K. OETTINGER, Altböhmische Malerei, in: Z. Kg. VI, 1937, S. 397.

Basel, Kunstmuseum.

## BÖHMISCH, um 1360.

### 6. Maria mit dem Jesuskind.

Holz. 8,5 × 6 cm, einschließlich Originalrahmen.

Möglicherweise Teil eines kleinen Flügelaltärcchens oder Diptychons. In der Haltung zeigt sich die Abhängigkeit vom Typus der Brüxer Madonna. Auch mit der Glatzer Madonna, vor allem dem Jesuskind, kann typenmäßige Verwandtschaft festgestellt werden. Schließlich zeigt das Werk jedoch eine fortgeschrittene Stufe: der Einfluß der Formenwelt Meister Theoderichs ist deutlich zu spüren. Die nächsten stilistischen Verwandten sind die Tafeln der Morgan-Library (Anbetung der Könige und Tod Mariae), die ebenso wie das Bostoner Marienbild ursprünglich als südfranzösische Arbeiten bezeichnet wurden. Jedoch beweist die nahe stilistische Verwandtschaft zu dem Marientod in Košatky die böhmische Herkunft dieses Bildes.

Slgn. Bottenwieser, Berlin; Frederick Locker, England; Arnold Seligmann, New York.

„French Art“, London, Burlington House 1932, Nr. 2.

BEENKEN, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte II, 1933. — EDGELL, in: Bulletin of the Museum of Fine Arts XXXIII, 1935. — WIEGAND,

Die Böhmisches Gnadenbilder, Würzburg 1936. — KRAMAŘ, Madonna se sv. Kateřinou a Markétou Městkého musea v Č. Budějovicích, Prag 1937. — MATĚJČEK, Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1939.

Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 34.1459.

## **BÖHMISCH, um 1400.**

### **7. Kreuzigung Christi, Verspottung Christi.** Tafeln 86 und 87

Möglicherweise ursprünglich ein Diptychon. Pappelholz, je  $30 \times 23$  cm. Das ursprünglich als schlesisch-böhmisch bezeichnete Bildchen wurde von BENESCH der österreichischen Malerei zugewiesen. OETTINGER sieht in dem Werk die Durchdringung böhmischer und italienischer Elemente und denkt daher an Südtirol als möglichen Entstehungsort. Jedoch ist kein Zusammenhang mit den für Südtirol gesicherten Arbeiten zu erkennen, das Werk ist daher wohl aus dem österreichischen bzw. tirolischen Kunstbereich auszuschließen. Als Datierung nimmt OETTINGER die Mitte der neunziger Jahre des 14. Jhdts. an.

Erworben 1841.

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum und Deutschen Museum, 9. Aufl., 1931, Nr. 1221. — OETTINGER, Jb. Kh. S., 1936, S. 59. — BENESCH, Österreichische Handzeichnungen der Gotik, 1936, S. 11. — OETTINGER, Jb. Kh. S., 1953, S. 105.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1219.

## **BÖHMISCH, um 1410.**

### **8. Tod Mariae; rechter Flügel eines Diptychons.**

Lindenholz.  $38 \times 32$  cm (mit bemaltem Originalrahmen).

Das Bild gehört in den weiteren Umkreis der Werke um den Ottauer Altar (Prag, Nationalgalerie). Nach MATĚJČEK-PEŠINA gehört das Bild in die Gruppe von Arbeiten zwischen der Vera Icon von St. Veit (Prag, St. Veitsdom) und dem Zyklus des Kapuzinerklosters (Prag, Nationalgalerie). Von der gleichen Hand eine Verkündigung Mariae (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 3142). STANGE hält eine Heimsuchung aus Kugelweit im Museum zu Budweis für ein späteres Werk des gleichen Meisters.

Erworben 1926 im Frankfurter Kunsthandel.

Neuerwerbungen des Germanischen National-Museums 1925—1929, Taf. 2. — Kat. des Germanischen National-Museums Nürnberg: Die



Gemälde des 13. bis 16. Jhdts., 1937, S. 29. — A. MATĚJČEK, Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1939, S. 31, 138, Nr. 205, Abb. 162. — MATĚJČEK-PEŠINA, Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1955, S. 71. — STANGE, IX, S. 134.

Nürnberg, Germanisches National-Museum, Gm. 1119.

## **BORRASSÁ, Luis.**

Stammt aus einer Malerfamilie aus Gerona. Seit Beginn seiner malerischen Tätigkeit um 1383, in Barcelona. Gestorben zwischen 1424 und 1426. Begründer einer spezifisch Catalanischen Malerschule, der unter dem Einfluß der sienesischen Malerei steht, die er möglicherweise in Avignon kennengelernt hat.

### **9. Der hl. Dominikus rettet Schiffbrüchige aus der Rhone.**

Holz. 155 × 125 cm.

Oberer Teil seines berühmtesten Werkes, des Altares für das Kloster der hl. Clara in Vich (1414—1415).

J. M. GUDIOL, Luis Borrassá, Barcelona 1953.

Vich, Diözesan-Museum, Inv.-Nr. 714.

## **BRÜGGER MEISTER (?), um 1400.**

### **10. Retabel mit der Kreuzigung Christi und den Heiligen Catharina und Barbara (sogenanntes „Retabel des tanneurs“).**

Eichenholz. 70 × 140 cm.

In der Anordnung der Komposition mit den seitlichen Architekturkulissen, die den beiden Heiligen als Umrahmung dienen, sieht PANOFSKY den Einfluß der Passionsspiele. Eine ikonographische Eigenheit ist darin zu sehen, daß der Spruch „VERE FILIUS DEI ERAD ISTE“ nicht von Longinus, wie es nach dem Evangelium korrekt wäre, sondern von dem Pharisäer ausgeht. PAUWELS findet diese auffallende Abweichung sonst nur in der Kölner Schule, mit der auch stilistische Verwandtschaft besteht. Für PANOFSKY jedoch gilt das Werk als Beispiel für die Brügger Malerei.

Nach einer unsicheren Tradition aus dem Versammlungssaal der Corporation des tanneurs (d. i. Gerber-Gilde) in Brügge. Anfang 19. Jhd. gekauft von Vermeire de Damme, der es der Kirche Saint-Sauveur geschenkt hat.

„Tableaux de l'ancienne école néerlandaise“, Brügge 1867, Nr. 1. Brügge 1902, Nr. 4.

CROWE und CAVALCASALLE, *Les Anciens Peintres Flamands*, Bd. 1, 19, 20, 24. — WAAGEN, *Manuel de l'Histoire de la peinture*, Bd. 1, 59. — FIERENS-GEVAERT, 8—9. — FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la Peinture Flamande*, I, Paris-Brüssel 1927, 11. — CH. STERLING, *La Peinture française. Les Primitifs*, Paris 1938, 35—36. — E. PANOFSKY, 96—97, 106. — J. DOCHY, 15. — J. DUVERGER, *Brugse Schilders ten tijde van Jan Van Eyck. Miscellanea-E. PANOFSKY*, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Brüssel 1955, 91. — J. DOCHY, *De Schilderijen uit de XVe en de XVIe eeuw (uit de Sint-Salvatorskerk te Brugge)*, West-Vlaanderen, année VIII, Nr. 43 (1959), 19.

Brügge, Cathédrale Saint-Sauveur.

## BURGUNDISCH, um 1390.

### 11. Triptychon in Vierpaßform.

Mitteltafel: die hl. Dreifaltigkeit umgeben von vier Engeln mit Werkzeugen der Passion. Auf den Flügeln die vier Evangelisten Johannes und Lukas, Matthäus und Markus.

Eichenholz. Mittelbild  $36 \times 32$  cm, Flügel je  $36 \times 16$  cm.

Früher für französisch gehalten. RING gibt der Vermutung Ausdruck, daß es vielleicht deutsch sein könnte. Jetzt, nach Vergleich mit anderen in Dijon entstandenen Arbeiten, besonders mit dem Schnitzaltar von Jacques de Baerze, für burgundisch gehalten.

Erworben 1912 als Geschenk der Erben Konsul Webers, Hamburg. Brügge 1902, Expos. des Primitifs Flamands, Kat.-Nr. 2. Paris 1904, Expos. des Primitifs Français. Bibl. Nationale, Kat.-Nr. 8. Dijon 1960, La Chartreuse de Champmol.

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum und Deutschen Museum, 9. Aufl., Nr. 1688. RING, Kat.-Nr. 29.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1688.

## BURGUNDISCH, um 1390—1400.

### 12. Diptychon: Linker Flügel: Geburt Christi.

Rechter Flügel: Der hl. Christoph.

Rückseite: Auferstehung Christi.

Holz, je  $33 \times 21$  cm.

Fragment eines Polyptychons, von dem sich drei weitere Täfelchen im Museum von Baltimore befinden (Verkündigung Mariae, Taufe

Christi, Kreuzigung Christi). Das Werk wird im allgemeinen einem burgundischen Maler zugeschrieben, der stilistisch Melchior Broederlam nahesteht. STERLING vermutet, daß sie einem Hennegauer Atelier entstammen, wo französische und vlämische Künstler zusammenarbeiteten. Nach RING handelt es sich um einen ausgesprochen vlämischen Meister, während PANOFISKY eher an einen nordniederländischen Maler denkt. Überdies datiert er das Werk etwas später, 1400 bis 1410. Nach De COO aber von einem deutschen Maler.

Aus der Kartause Champmol.

Brügge 1904. „Französische Kunst“, London 1932. „Chefs-d'Oeuvre de l'Art français“, Paris 1937. „La vierge dans l'Art français“, Paris 1950. „Le siècle de Bourgogne“, Brüssel 1951.

BOUCHOT, Kat. der Ausstellung in Brügge 1904, Taf. XX. — Kat. der Bilder aus der Slg. Mayer van den Bergh. — ED. MICHEL, in: Gazette des Beaux-Arts 1924, II, S. 41 und 58. — Kat. der Ausstellung Französischer Kunst in London, 1932, Nr. 14. — Kat. der Ausstellung Französischer Kunst in Paris, 1937, Nr. 6. — CH. STERLING, Les peintres du moyen âge, fig. 24—25. — Kat. der Ausstellung „La vierge dans l'Art Français“, Paris 1950, Nr. 10. — Kat. der Ausstellung „Le siècle de Bourgogne“, Brüssel 1951, Nr. 2. — RING. — PANOFISKY. — De COO in Oud Holland 1958, 1960.

Anvers, Musée Mayer Van den Bergh.

## EYCK, Jan van.

Geboren in Maaseyck um 1390, gestorben in Brügge 1441. 1422—1424 im Dienst Johannis von Bayern, Grafen von Holland. 1425 von Philipp dem Guten zum Hofmaler ernannt, 1428—1429 Reise nach Portugal. Nach 1430 in Brügge tätig.

WEALE-BROCKWELL, The Van Eycks and their Art, London-New-York 1912. — M. J. FRIEDLÄNDER, Die Altniederländische Malerei I, Berlin 1924—1937. — H. BEENKEN, Hubert und Jan van Eyck, München 1941. — L. BALDASS, Van Eyck, London 1952. — E. PANOFISKY, Early Netherlandish Painting, its origins und Character, Cambridge Mass. 1953.

## 13. Kardinal Albergati.

Niccolò Albergati wurde 1375 in Bologna geboren. Von Papst Martin V. 1426 zum Kardinal der Kirche Sta. Croce in Gerusalemme ernannt, 1431 als Legat des Heiligen Stuhles an die Höfe von Frankreich, England und Burgund gesandt als Unterhändler zur Beendi-

gung des hundertjährigen Krieges zwischen England und Frankreich (Friede von Arras).

Eichenholz. 34,1 × 27,3 cm. Die Ecken ergänzt.

Slg. Erzherzog Leopold Wilhelm, 1659, Nr. 109: „Ein Contrafait von Oehlfarb auf Holz des Cardinals von Sancta Cruce von Johann van Eckh.“ Eine Abbildung des Porträts in Teniers' Galeriebild der ehemaligen Slg. Schindler in Wien.

Silberstiftzeichnung mit genauen Farbangaben im Kupferstichkabinett in Dresden. Die Identifikation des Dargestellten von WEALE, *Burl. Mag.* V, 1904. Millard MEISS (Nicholas Albergati and the Chronologie of Jan van Eyck's Portraits, *Burl. Mag.* XCIV, 1925) und PANOFSKY nehmen einen Unterschied von einigen Jahren zwischen der Dresdner Zeichnung, entstanden im November 1431 während des Aufenthaltes des Kardinals in den Niederlanden (wahrscheinlich Lille oder Brügge), und der Ausführung des Porträts an. Nach BALDASS, FRIEDLÄNDER und BEENKEN um 1431/32.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 975.

## FRANZÖSISCH, Ende 14. Jahrhundert.

### 14. Diptychon mit der Anbetung der Könige und der Kreuzigung Christi.

Tafeln 78 und 79

Holz mit geschnitztem Rahmen. 72 × 54 cm.

Die Wappen am Thron der Madonna und auf der Rückseite sind nicht gedeutet.

Das Werk, das stilistisch der Miniaturmalerei nahesteht, wurde von WINKLER der Schule von Avignon zugewiesen. Jedoch ist der Zusammenhang mit Pariser Werken, namentlich der Buchmalerei, enger, wie STERLING, BAZIN und RING dargelegt haben. Das Werk gehört demnach in die unmittelbare Folge des Stils des Paraments von Narbonne und ist daher im Zusammenhang der französischen Hofkunst zu betrachten.

„Mostra della Vergine nell'arte francese“, Paris 1950. „Mostra di manoscritti e pitture della fine del Medio Evo“, Paris 1955.

WINKLER, *Belvedere* 1927, Nr. 55, S. 6. — *Catalogue Chefs-d'Oeuvre de l'Art français*, Nr. 3. — BAZIN, *La peinture française des origines au XVIe s.*, Taf. 17. — STERLING, *Les primitifs*, 1938, S. 36. — CH. JACQUES, *Les peintures du moyen âge*, Rep. A XIVe, Nr. 5, Taf. 7 und 9. — G. RING, *op. cit.*, I, fig. 27, Taf. 16.

Florenz, Museo Nazionale, Coll. Carrand Nr. 2038.

**FRANZÖSISCH, um 1400.****15. Diptychon.**

Linker Flügel: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes.  
Rechter Flügel: Christus als Schmerzensmann mit geistlichem Stifter und der hl. Maria.

Holz, je  $34 \times 26,5$  cm, gravierter Goldgrund.

Von WINKLER für südfranzösisch gehalten und dem Meister des Großen Bargello-Diptychons zugeschrieben. Mit größerer Wahrscheinlichkeit in einem Pariser Atelier entstanden.

Erworben 1900 als Geschenk.

Exposition d'Art français, London, Burlington House, 1932, Kat.-Nr. 20.  
Exposition Chefs d'Oeuvre de l'Art français, Paris, Palais National des Arts, 1937, Kat.-Nr. 5.

F. WINKLER, Berliner Museumsberichte 1928, S. 7. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum und Deutschen Museum, Berlin 1931, 9. Aufl. — K. OETTINGER, Zur Malerei um 1400 in Österreich, Jb. Kh. S., N. F. Bd. 10, 1936. — CH. STERLING, La peinture française, les Primitifs, 1938. — CH. JACQUES (STERLING), Les Peintres du moyen âge, 1941. — G. RING, A Century of French Painting, London 1949, Kat.-Nr. 7.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1620.

**FRANZÖSISCH, um 1400.****16. Krönung Marlae.**

Tafel 81

Tondo, Eichenholz. 20,5 cm Durchmesser.

Von TOESCA und VAN MARLE ursprünglich dem Umkreis um Michelino da Besozzo zugeschrieben, wird der Tondo jetzt — nachdem VENTURI außerdem noch deutsche Elemente festgestellt hatte — der französischen Hofkunst, Paris oder Dijon, um 1400 bis 1410 zugeteilt.

Erworben 1906 aus dem englischen Kunsthandel. Eigentum des Kaiser Friedrich Museums-Vereines.

Chefs d'oeuvre de l'art français, Paris, Palais National des Arts, 1937, Nr. 8.

A. VENTURI, Storia dell'Arte VII/1, Milano 1911, S. 278. — P. TOESCA, La pittura e la Miniatura nella Lombardia, 1912, S. 466. — G. BRIÈRE, Un nouveau primitif français, Gaz. B. A., 1919, S. 240. — R. van MARLE, The Development of the Italian Schools



of Painting VII/1926, S. 137. — Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum und Deutschen Museum, Berlin 1931, 9. Aufl., Nr. 1648. — P. A. LEMOISNE, *La peinture française à l'époque gothique*, Florence-Paris 1931. — CH. JACQUES (STERLING), *Les peintres du Moyen Age*, Paris 1942. — G. RING, *A Century of French Painting*, London 1949, Kat.-Nr. 49. — E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Mass. 1953.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1648.

## FRANZÖSISCH, um 1420.

### 17. Wenzel von Luxemburg, Herzog von Brabant.

Tafel 5

Sohn König Johanns von Böhmen; geboren 1337 in Prag. Verheiratet mit Johanna von Brabant. 1354 von Karl IV., seinem Bruder, zum Herzog von Luxemburg erhoben, vereinigte er 1355 Luxemburg mit Brabant. Gest. 1383.

Holz. 34 × 25,5 cm.

Auf der Rückseite des Bildes befand sich eine Inschrift, die bei der Übertragung gedeckt wurde: „Wenchcaius dux Brabanciae in antiquitate 34 tum annorum.“ Ein offenbar sehr ähnliches, wenn nicht überhaupt das gleiche Bildnis des Herzogs befand sich im Besitz der Erzherzogin Margarethe von Österreich, Statthalterin der Niederlande. Im Inventar von 1516 erscheint es folgendermaßen beschrieben: „Ung autre tableau du chief du duc Bleu de Brabant.“ 1524 etwas genauer: „Ung autre tableau d'ung personnage habillé d'une robe et chapperon bleu, à court cheveux, fait d'après le premier duc de Brabant.“ Froissart hat für den Herzog einen Ritterroman „Méliador“ nach dessen eigenen Intentionen zusammengestellt, wobei offensichtlich der Herzog sich selbst in der Gestalt des Helden verherrlichen wollte. Méliadors Farbe ist Blau, weswegen er als „chevalier Bleu“ erscheint und dementsprechend auch der Herzog als duc Bleu de Brabant. Es ist somit kein Zufall, daß er in blauem Gewand porträtiert ist. Die Identifizierung mit dem Herzog Wenzel wird auch durch das Bildnis im *Récueil d'Arras* erhärtet.

Nach der Kleidermode ist das Thyssensche Porträt Anfang des 15. Jhdts. zu datieren, ist hiermit ein posthumes Bildnis des Herzogs. Nach STERLING ist es wahrscheinlich, daß die burgundischen Herzoge, möglicherweise Antoine, Sohn Philipps des Kühnen, das Porträt herstellen ließen, wodurch es sich erklären würde, daß er in der Tracht des frühen 15. Jhdts. dargestellt wäre. Der aufwärtsgerichtete Blick des Dargestellten läßt schließen, daß das Original

des 14. Jhdts. den Herzog in betender Stellung wiedergegeben hat. STERLING nimmt daher an, daß das vorliegende Bildnis aus einer späteren Komposition herauskopiert wurde, vielleicht aus dem Triptychon, das Jeanne de Brabant nach dem Tod des Herzogs bei Jean de Woluwe bestellt hat, auf dem — ähnlich der Anordnung auf dem *Parement de Narbonne* — das herzogliche Paar adorierend abgebildet gewesen sein könnte.

Das Bild gehört stilistisch in den Bereich der burgundischen Hofkunst zur Zeit Philipps des Kühnen, als dessen Porträtist, wie STERLING ausführt, Jean Malouel anzusehen ist. Hypothetisch wäre das Bildnis des Herzogs von Brabant mit dieser Künstlerpersönlichkeit in Verbindung zu bringen.

Prinz Liechtenstein, Schloß Seeenstein in Niederösterreich, Slg. Hammel, die das Bild 1941 erwarb.

Stockholm 1958, Nationalmuseum, „Fem Sekler Fransk Konst“, Kat.-Nr. 12, Abb. 7. Rotterdam 1959, Museum Boymans van Beuningen, Kat.-Nr. 60, Abb. 63. Essen 1960, Folkwang Museum, Kat.-Nr. 60, Abb. 63. London 1961, National Gallery, Kat.-Nr. 45, Abb. 45.

CH. STERLING, *La peinture de portrait à la cour de Bourgogne au début du XVme siècle*, in: *Critica d'Arte* 1959, Nr. 35.

Lugano-Castagnola, Schweiz, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Kat.-Nr. 142 a.

## FRANZÖSISCH, SCHULE VON DIJON, um 1400.

### 18. Die kleine runde Pietà.

Tafel 80

Der Leichnam Christi auf den Knien Mariae, umgeben von Maria Magdalena, Johannes Evangelist, Joseph von Arimathia und Nikodemus. Auf der Rückseite auf rotem Grund die drei Kreuznägeln umgeben von der Dornenkrone.

Holz, rund, ornamentierter Goldgrund. Durchmesser: 16,7 cm, mit Rahmen 22,8 cm.

Der Tondo zeigt Eigentümlichkeiten der Schule von Dijon, in der sich der Einfluß der Pariser Miniaturmaler mit dem der flämischen Meister, die für den Burgundischen Hof arbeiten, mischen. RING und PANOFISKY betonen das Vorherrschen des Pariser Einflusses und schreiben die Pietà eher der Pariser Schule zu, sie datieren um 1390 bis 1400.

Erworben 1918 als Geschenk von M. Maurice Fenaille.

La Vierge dans l'art français, Paris 1950, Nr. 12. Bourgondische Pracht, Amsterdam 1951, Nr. 291 und Brüssel 1951, Nr. 4.

P. DURRIEU, Monuments Piot, 1918, S. 63—111. — G. BRIÈRE, Un nouveau primitif français, *Gaz. B. A.*, 1919, I. S. 235—244. — P. A. LEMOISNE, *Peint. française à l'époque gothique*, Paris 1931, S. 51. — CH. STERLING, *La Peinture française, les Primitifs*, Paris 1938, S. 58. — C. JACQUES (STERLING), *Les peintres du moyen âge*, Rép. XIVème A Nr. 29. — G. Ring, *La peinture française du XVème siècle*, Paris 1949, Catalogue-No 8. — E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Harvard 1953, S. 85—86.

Paris, Louvre, Département des Peintures, RF. 2216.

## FRANZÖSISCH, SCHULE VON DIJON, Anfang 15. Jahrhundert.

### 19. Die große runde Pietà.

Tafel 82

Tondo, Eichenholz. Durchmesser 64,5 cm.

Gottvater mit dem Leichnam Christi, der Taube des hl. Geistes, mit Maria, Johannes und Engeln. Auf der Rückseite das burgundische Wappen. Das ikonographisch interessante Thema stellt eine Verbindung dar von „Pietà mit dem Typus der Dreifaltigkeit“ und des „Gnadenstuhls“ (E. PANOFSKY, *Imago Pietatis*, Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 278). Das Wappen auf der Rückseite der Tafel läßt darauf schließen, daß sie von einem der burgundischen Herzoge bestellt worden ist — und zwar kommen dafür der Zeit nach in Betracht entweder Philipp der Kühne (gest. 1404) oder Johann ohne Furcht (gest. 1419). Außerdem stand die Kartause von Champmol in Dijon, die von den burgundischen Herzogen erbaut worden war, um ihre Gräber aufzunehmen, unter der Patronage der hl. Dreifaltigkeit, die als Thema der Tafel erscheint. — Das gleichzeitige Vorhandensein von französischen und vlämischen Stilelementen legen daher in erster Linie Jean Malouel aber auch Henri Bellechose (s. d.) als Urheber der Tafel nahe.

Jean Malouel: geboren in Geldern, arbeitete zunächst für Isabella von Bayern, Gattin Karls VI. von Frankreich (1396 in Paris); von 1397 bis 1415 als Nachfolger des Jean de Beaumetz Hofmaler der Herzoge von Burgund, Philipp des Kühnen und Johann ohne Furcht; gestorben 12. März 1415.

Sammlung der Herzoge von Burgund. — 1864 angekauft von M. Jules Pujol, Toulouse.

„Primitifs français“, Paris 1904, Nr. 15. „La Passion du Christ dans l'art français“, Paris 1934, Nr. 188. „La Vierge dans l'art français“, Paris 1950, Nr. 15. „Grand siècle des Ducs de Bourgogne“, Dijon 1951, Nr. 3.

L. DIMIER, *Gaz. Beaux-Arts*, 1936, II, S. 227—228. — P. A. LEMOISNE, *La Peinture au Musée du Louvre*, I, 1929, S. 8. — E. MÂLE, *Art Religieux de la fin du moyen âge*, Paris 1908, S. 142. — P. A. LEMOISNE, *La Peinture française à l'époque gothique*, Paris 1931, S. 52. — J. DUPONT, *Les Primitifs français*, 1937, S. 21. — CH. STERLING, *La Peinture française, les Primitifs*, 1938, S. 60. — CH. JACQUES (STERLING), *Les peintres du moyen âge*, 1941, Rép. XIVème A, Nr. 32. — G. RING, *La Peinture française du XVème siècle*, Paris 1949, 53. — E. PANOFSKY, S. 84—85. — CH. STERLING, *Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philipp le Hardi*, *Bull. musées royaux (Miscellanea PANOFSKY)*, Brüssel 1955, I—III, S. 62. — M. MEISS und C. EISLER, *A New French Primitive*, *Burlington Mag.* 1960, S. 236.

Paris, Louvre, Département des Peintures, MI. 692.

## GADDI, Agnolo.

Florentinischer Maler, Sohn des Taddeo Gaddi. Tätig zwischen 1369 und 1396 (Todesjahr). Die giotteske Tradition ist bei ihm noch immer bemerkbar; jedoch wird das Gefühl für die plastische Form verdrängt durch das Streben nach linearer Anmut und weicher Rhythmik, die an sienesisische Kunst erinnert. Er bereitet die große internationale Strömung des weichen Stils in Florenz vor.

### 20. Die Kreuzigung Christi.

Tafel 85

Holz. 57 × 77 cm.

Möglicherweise die Mitteltafel des Altares in der Capella del Crocifisso in San Miniato al Monte, Florenz. Ursprünglich dem Spinello Aretino, dann von SIRÈN dem A. Gaddi zugeschrieben. Zu datieren nach den Castellani-Fresken in S. Croce (zweite Hälfte Achtzigerjahre) und vor den Fresken im Dom von Prato (1392—1395). 1870 erworben.

O. SIRÈN, in: *L'Arte*, 1906, S. 327. — VAN MARLE, 1924, S. 55. — COMBOSI, *Spinello Aretino*, 1926, S. 136 ff. — PROCACCI, *Bibliografia über G. Gombosi Spinello Aretino*, in: *Riv. d'Arte*, 1929, S. 282 bis 287. — HAUTECOEUR, *Primitifs*, 1931, S. 162. — BERENSON, *Ital. Pictures*, 1932, S. 548. — SALVINI, in: *Riv. d'Arte*, 1934, S. 32 und 40—44. — SALVINI, *Per la cronologia e per il catalogo di un*

discepolo di Agnolo Gaddi, Boll. d'Arte, 1935/36, S. 284. — CARLI, in: Annali Scuola Norm. Pisa, S. 58. — VAVALA, Uffizi, 1948, S. 76 bis 78. — SALVINI, Catalogo della Galleria degli Uffizi, 1952. — F. ANTAL, Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund, Berlin 1958.

Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 464.

### GIAMBONO, Michele.

Gebürtig aus Treviso, zwischen 1420 und 1462 tätig als Mosaizist und Maler in Venedig, wo er den Einfluß des Gentile da Fabriano und des Pisanello erfuhr. Neben Niccolò di Pietro und Jacobello del Fiore einer der Hauptrepräsentanten des Internationalen Stils.

#### 21. Maria mit dem Jesuskind, das einen Stieglitz am Flügel hält.

Goldgrund mit roter Brokatimitation. Holz. 56 × 47 cm.

Ursprünglich dem Gentile da Fabriano zugeschrieben, wurde die Tafel zuerst von FIOCCO, dem sich VAN MARLE anschloß, als typisches Werk des Giambono erkannt.

Die Provenienz ist nicht gesichert; nach einer Inschrift des 18. Jhdts. auf der Rückseite der Tafel möglicherweise aus der Casa Fanello, Venedig.

Mostra dei Capolavori dei Musei Veneti, Venedig 1946.

Catalogo-Guida del Museo Civico Correr e Raccolta Correr, Venezia 1885. — CROWE-CAVALCASELLE, A History of Painting in North Italy ed. Borenius, London 1912. — G. FIOCCO, Michele Giambono, Venezia, Studi d'Arte e di Storia, Venedig 1920. — VAN MARLE, XVII/1935. — R. PALLUCCHINI, I Capolavori dei Musei Veneti, Catalogo, Venedig 1946. — G. MARIACHER, Il Museo Correr di Venezia, Venedig 1957.

Venedig, Museo Correr, Nr. I, 1083.

### INNSBRUCK, um 1420.

#### 22. Anbetung der Hl. Drei Könige und Marter des hl. Laurentius.

Innen- und Außenseiten eines Flügelfragmentes eines Altares der Stiftskirche von Wilten-Innsbruck (im Tiroler Landesmuseum noch ein zweites Flügelfragment mit „Darstellung im Tempel“ und „Steinigung des hl. Stephanus“). Die beiden Marienszenen Innenseiten, die beiden Marterszenen Außenseiten.

Tafelmalerei auf Fichtenholz. 99 × 82 cm. Marienszenen mit Goldgrund, Nimben punziert; Marterszenen mit Silbergrund, Rautenmuster.

1937 erworben aus Stift Wilten.



Während die Innenseiten mit den Marienszenen noch den höfisch-hieratischen Stil des 14. Jhdts. zeigen, verraten die Außenseiten bereits den neuen Wirklichkeitssinn des beginnenden 15. Jhdts. Auffälliger Typenzusammenhang mit Pisanellos Handzeichnungen im Codex Vallardi (Annunziata-Fresko in Verona).

„Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950.

SEMPER, Pacher, S. 172. — PÄCHT, S. 40, 77. — OBERHAMMER, der Wiltener Meister, Deutsche Kunst IX, Lfg. 12. — Kat. der Ausstellung „Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950, Nr. 26.

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

## INNTAL, um 1410.

### 23. Schmerzensmann, zwischen Maria und Johannes,

ehemals Hochaltar der 1406 geweihten Salvatorkirche in Hall.

Tafelmalerei auf Zirbelholz, Leinwand, Kreidegrund; mit Quadratmuster gezielter Goldgrund; 218 × 142,5 cm, Rahmen neu; Rückseite unbemalt.

„Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950.

Kat. der Neuerwerbungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, S. 22. — Kat. „Gotik in Tirol“, Nr. 24, Innsbruck 1950.

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

## INNTAL, um 1425.

### 24. Beweinung Christi.

### 25. Noli me tangere.

Zwei Holztäfelchen mit angearbeitetem Rahmen, Malerei auf die Rahmenschrägen übergreifend, Grund und Rahmen vergoldet mit punzierten Zierleisten und Nimben. Rahmenkante rot gefaßt, Rückseiten geschlossen. Je 15,7 × 13,2 cm.

Vom gleichen Meister Täfelchen einer Kreuzigungsdarstellung in der National Gallery in Dublin. Diese intimen Andachtsbilder sind Zeugnisse einer pretiösen Malkunst, die in der Frühzeit des 15. Jhdts. das Erbe der Miniaturmalerei antrat. Stilistisch in engem Zusammenhang mit Salzburg.

„Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950.

BENESCH, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, Jb. Kh. S., N. F., II, 1928, S. 73. — OETTINGER, Hans von Tübingen, 1938, S. 104. — Kat. Gotik in Tirol, Nr. 29, Innsbruck 1950.

Stams, Zisterzienserordensstift Stams.

**INN TAL, 1426.****26. Stamser Votivaltar der Familie Heuperger von Hall (Defensorium B. V. Mariae).**

Mitteltafel: In der Mitte in rautenförmigem Feld Maria, das Kind anbetend, und Verkündigung an die Hirten. In den Ecken des Mittelbildes die alttestamentarischen Zeugen der Jungfräulichkeit Mariens; links oben Aaron mit blühendem Mandelzweig, rechts oben Ritter Gideon mit dem Lammfell, links unten Moses mit dem brennenden Dornbusch, rechts unten Ezechiel mit dem verschlossenen Turm. In den Eckzwickeln Symbole der Jungfräulichkeit Mariens; links oben der Phönix, der unversehrt aus den Flammen hervorgeht, rechts oben der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blut nährt, links unten Jungfrau, in deren Schoß das Einhorn Schutz findet, rechts unten der Löwe, der seine toten Jungen durch seinen Hauch belebt.

Auf den unteren und oberen Randfeldern und auf den Flügeln setzen sich diese Symbole fort, durch Beischriften aus den Kirchenvätern erläutert. Mitteltafel oben: Der Vogel Carista, in Flammen stehend; eine Bärin, ihr Junges beleckend; ein im Feuer umgestürzter, jedoch unversehrt gebliebener Turm. Mitteltafel unten: Baum, Eicheln und Trauben tragend; drei Bäume, mit Früchten und Vögeln: der Vogel Strauß, der seine Eier von der Sonne ausbrüten läßt.

In den Ecken der Flügel: links oben hl. Johannes Ev., links unten hl. Thomas von Aquin, rechts oben hl. Ambrosius, rechts unten hl. Augustinus mit Schriftstellen, die sich auf die Menschwerdung Christi beziehen. Dazwischen links: der kranke König Ezechias, dem die rückwärts wandelnde Sonne erscheint; zwei sagenhafte Tiere (Bonosa), sich anhauchend; Danaë, in Regenwolke Bild Jupiters; drei Muscheln, in denen durch Regen Perlen erzeugt werden. Rechter Flügel: Kranker, der durch Anblick des Vogels Calander geheilt wird; ein Geier, der zwei Eier ausbrütet; kappadozisches Pferd, das dem Wind entgeneilt und dadurch trüchtig wird; ein Vogel, dessen Balg am Boden liegt, ordnet sein neuerlangtes Gefieder. Flügelaußen-seiten: zuoberst je ein Cherub, auf dessen Schwungfedern Inschriften stehen, die sich zum Teil auf die Schriftstellen der Flügelvorderseiten beziehen, zum Teil Wahlsprüche für ein frommes Mönchsleben sind. Darunter links hl. Johannes Ev. und kniender Zisterziensermönch mit Pilgerstab; zuunterst hl. Agnes mit kniendem Votanten. Rechter Flügel Mitte hl. Johannes d. T. (Patron von Stams), unten hl. Barbara mit kniendem Mönch als Votant.

Tafelmalerei, Außenseiten der Flügel schadhaft, Mitteltafel  $260 \times 104$  cm, Flügel  $260 \times 53,5$  cm.

Laut Stamser Klosterchronik von P. Kassian PRIMISSER (Add. ad Annales tom. IV, c. XXVIII, p. 47) wurde diese Tafel von den Eltern des F. Christophorus Heuperger (einer Haller Familie) gestiftet, wobei wohl F. Christoph Heuperger das theologische Programm angegeben hat. Die auf die Stiftung bezügliche Inschrift und Datierung war früher auf der Rückseite der Mitteltafel zu lesen. Die literarische Grundlage der Darstellung bildet das „Defensorium beatae Mariae virginis“ des Dominikaners Franz v. Reetz (gest. 1241). Die Stiftung des Altares durch eine Haller Familie rückt die kunsthistorische Urheberschaft des Haller Malers Hans Masolt in den Bereich des Möglichen.

Es findet sich eine gleiche marianische Darstellung aus gleicher Zeit in den Fresken des Brixener Domkreuzganges (VII. Arkade).

„Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950.

HALM, Zur marianischen Symbolik des Mittelalters, in: Zeitschrift für Christliche Kunst XVII, 1904, S. 207 ff. — ATZ, Zeitschrift für Christliche Kunst XVIII, 1905, Sp. 321. — Kat. Gotik in Tirol, Nr. 46, Innsbruck 1950.

Stams im Oberinntal, Zisterzienserordenssift.

## JACOBELLO DEL FIORE.

Tätig zwischen 1400 und 1439 (Todesjahr) in Venedig. Er stammt aus einer Malerfamilie, erfuhr den Einfluß des Gentile und ist zusammen mit Giambono als der bedeutendste Vertreter der internationalen Gotik in Venedig anzusehen.

### 27. Szenen aus der Legende der hl. Lucia.

Holz. Je  $70 \times 52$  cm.

Lucia, aus einer vornehmen Familie in Syrakus stammend, starb 304 den Märtyrertod unter der Verfolgung Diokletians. Ihre Reliquien kamen erst nach Konstantinopel und wurden dann nach Venedig übertragen.

1. Lucia, die vom Statthalter zur Strafe für ihren christlichen Glauben in ein Freudenhaus gebracht werden soll, ist durch keine Gewalt, auch nicht durch Ochsen, die man ihr vorspannt, von der Stelle zu bewegen.
2. Lucia soll auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden, aber die Flammen können ihr keinen Schaden zufügen.
3. Lucia wird vom Henker erdolcht.

Zuerst von BERENSON, dann von LONGHI dem Jacobello zugeschrieben. Nach PALLUCCHINI zu datieren nach 1408, der Ankunft Gentiles da Fabriano in Venedig, und vor 1421, dem Entstehungsdatum des Justizia-Triptychons (Venedig, Accademia).

Aus der Franziskanerkirche S. Lucia in Fermo.

„Mostra della Pittura Veneta nelle Marche“, Ancona 1950. „La Peinture Vénitienne“, Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1954. „Mostra delle Arti e del Costume, Venedig 1954. „Da Altichiero a Pisanello“, Verona 1958.

A. COLASANTI, Un seguace di Gentile da Fabriano, in: Boll. d'Arte 1908, S. 244. — A. COLASANTI, Gentile da Fabriano, Bergamo 1909, S. 84. — A. VENTURI, 1911. — L. SERRA, in: Le Gallerie Comunali delle Marche, Rom 1925, S. 100. — R. LONGHI, Una Coronazione della Vergine di Pietro da Montepulciano, in: Vita Artistica 1927, S. 19—20. — B. BERENSON, North Italian Painters of the Renaissance, New York-Oxford 1932. — L. SERRA, L'Arte nelle Marche, Bd. II, Pesaro 1934, S. 376. — R. LONGHI, Viatico per cinque secoli di pittura veneta, Florenz 1946. — P. ZAMPETTI, Catalogo della Mostra d'Arte Veneta nelle Marche, Bergamo 1950. — L. COLETTI, Pittura veneta del Quattrocento, Novara 1953. — R. PALLUCCHINI, La Pittura Veneta del Quattrocento, Bologna 1956.

Fermo, Palazzo Comunale.

## KÄRNTNER MEISTER, Anfang 15. Jahrhundert.

### 28. Peter- und Paulaltar aus der Pfarrkirche von Rangiersdorf, 1426.

Triptychon. Nadelholz. Mittelteil  $113,7 \times 115$  cm, Seitenflügel  $115 \times 56,8$  cm. Innenbilder mit Goldgrund.

In geöffnetem Zustand acht Szenen aus der Legende der beiden Apostelfürsten. Mitteltafel horizontal geteilt; oben in drei Szenen: die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (der Engel ermuntert den Heiligen, dessen Fesseln zerbrochen sind, zur Flucht; Vorbeiführung an den schlafenden Wächtern; der hl. Petrus ist sich seiner wiedergewonnenen Freiheit bewußt). Untere Reihe: Abschied der beiden Apostel und ihre Martyrien nach der „Legenda aurea“. Innenseite des linken Flügels: links oben: Christus auf dem Meere wandelnd, unten: der reiche Fischzug; auf dem rechten Flügel oben: die Heilung des Aussätzigen, unten: die Heilung des Lahmen. Auf den teilweise stark zerstörten Außenseiten der Flügel auf blauem Grund die Gestalten des hl. Paulus (links) und des hl. Petrus

(rechts). Diesem zu Füßen der geistliche Stifter mit seinem Wappen. Eine Rahmeninschrift vermeldet seinen Namen und das Datum der Stiftung: „Petr(us) dict(us) Paeurl pleban(us) hui(us) loci ann(o) etc. XXVI“. (i. e. 1426). — Wichtiges Werk der frühen Kärntner Malerei Hauptwerk einer Gruppe von Bildern, mit Sitz in Villach. Beziehungen zur italienischen Trecentomalerei.

Bis zum Jahre 1929 noch in der Pfarrkirche St. Peter und Paul von Rangersdorf im Mölltal, dann ins Klagenfurter Diözesanmuseum gebracht.

F. NOVOTNY - L. SPENEDER, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Spittal a. d. Drau, Klagenfurt 1929, S. 28 f. — K. RATHE, Aus der Frühzeit der Kärntner Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1935, S. 54 f. — O. DEMUS, Neue Forschungen zur Geschichte der ältesten Kärntner Tafelmalerei (1420—1475), in: Carinthia 1936, S. 17 f. — O. DEMUS, Der Meister von Gerlamoos, in: Jb. Kh. S. 1938, S. 98. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 101. — STANGE XI, S. 83 f.

Klagenfurt, Diözesanmuseum.

## KONRAD VON SOEST.

Hauptmeister der westfälischen Malerei der Zeit um 1400. Urkunden, die einen Meister Konrad nennen, datieren aus dem Zeitraum 1394—1422: 1394 Ehevertrag eines Meisters Konrad von Soest mit Gertrud, Tochter des Lambert von Münster; 1403(4?) als Datum der Vollendung des Altars in Niederwildungen, wo sich der Maler Conradus de Susato nennt; 1413 bis 1422 Erwähnungen eines Meisters Konrad als Mitglied der Bruderschaft der St. Nikolaikirche in Dortmund. Es ist somit anzunehmen, daß der Meister seit dem letzten Jahrzehnt des 14. Jhdts. in Dortmund tätig war. Hypothetisch kann ein Aufenthalt in Burgund und Paris angenommen werden. Hauptwerke: Altar in Niederwildungen (1403), Marienaltar in Dortmund (um 1420).

HÖLKER, Meister Conrad von Soest, Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte. 1921. — P. J. MEIER, Werk und Wertung des Meisters Conrad von Soest, in: Westfalen, 1. Sonderheft 1921. — M. GEISBERG, Meister Conrad von Soest, Westfälische Kunsthefte, 2, 1934. — WÖRRINGER, Die Anfänge der Tafelmalerei, 1924, S. 206 ff. — STANGE II, S. 21 ff. — STEINBART, Conrad von Soest, Wien 1946. — P. PIEPER, Die altwestfälische Malerei in Westfalen, 1948. — R. FRITZ, Zur westfälischen Tafelmalerei um 1400 in Westfalen, 1948.



### 29. Die hl. Dorothea.

Eichenholz. 93,5 × 27 cm.

Frühwerk des Hauptmeisters der westfälischen Malerei, kurz nach dem 1403 datierten *Wildunger-Altar* entstanden. Ursprünglich linker Flügel eines Marienaltars, zu dem als Gegenflügel die Tafel mit der hl. Ottilie im Landesmuseum gehört. Das Mittelbild des Altares ist nicht erhalten. Auf der Rückseite Teil einer Gregormesse mit dem knienden Papst und den beiden Kardinälen. Gemalt für das Nonnenkloster St. Walpurgis in Soest. 1835 mit den sonstigen Bildern des aufgehobenen Klosters von der Staatsregierung dem westfälischen Kunstverein für das neu zu errichtende Provinzialmuseum überwiesen. Seitdem im Museum des Kunstvereins, seit 1908 im Landesmuseum ausgestellt.

Kunsthist. Ausst. Düsseldorf 1904, Nr. 106. „Meisterwerke altkirchlicher Kunst aus Westfalen“, Münster 1930, Nr. 198. „Conrad von Soest und sein Kreis“, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, Schloß Capenberg 1950, Nr. 55.

F. KOCH, Verzeichnis der Gemäldesammlung des westfälischen Kunstvereins, Münster 1912, S. 4. — M. GEISBERG, Meister Konrad von Soest, Dortmund 1934, S. 8. — K. STEINBART, Konrad von Soest, Wien 1946, S. 26. — P. PIEPER, Zu einer Tafel mit den Heiligen Ottilie und Dorothea, Westfalen 28, 1950, S. 123—134.

Münster, Westfälischer Kunstverein. Dauerleihgabe im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Kat.-Nr. 2.

### 30. Flügelaltar aus Niederwildungen.

Bei geschlossenem Zustande (Außenseite der Flügel) vier Heiligenfiguren: links Katharina und Johannes d. T., rechts Elisabeth und Nikolaus. Bei geöffneten Flügeln: Mittelstück mit Kreuzigung Christi, flankiert von je zwei kleineren, übereinander angeordneten Bildern, links Abendmahl und Auferstehung, rechts Ölberg und Himmelfahrt. Auf dem linken Flügel Szenen des Marienlebens (Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel), am rechten Flügel Szenen der Passion (Christus vor Pilatus, Geißelung, Pfingstfest und Jüngstes Gericht).

Holz. Bei geöffneten Flügeln 200 × 750 cm. Auf den Rahmenleisten der Flügelaußenseiten trägt der Altar folgende Inschrift: „Hoc opus completum per Conradum pictorem de Susato / Sub anno Domini MCCCC ... ipso die beati Egidii confessoris“. Die letzten Zahlen sind nicht mehr auszunehmen, so daß die Datierung des Altars nicht

gesichert ist. Die Interpretationen schwanken zwischen 1403, 1404 und 1414 (vgl. STEINBART, S. 11).

Der Altar von Niederwildungen ist in der deutschen Malerei der Jahrhundertwende schlechthin das Hauptwerk. Das Werk steht sowohl in seiner Qualität als auch hinsichtlich seiner stilgeschichtlichen Position unvermittelt in der übrigen westfälischen Malerei, aus deren provinzieller Schultradition die Bedeutung der Leistung des Konrad von Soest nicht abgeleitet werden kann. Es manifestiert sich in diesem Werk zum erstenmal die vom Meister erreichte Synthese des Kunstwillens seiner Heimat mit den Ideen burgundisch-französischer Hofkunst. Der Eindruck des Altares von Niederwildungen auf die zeitgenössischen Maler war bedeutend; der Einfluß gerade dieses Werkes ist in den Arbeiten der westfälischen, niedersächsischen und hessischen Malerei im ersten Jahrhundertviertel festzustellen.

Niederwildungen, Pfarrkirche.

## KONSTANZER MEISTER, Anfang 15. Jahrhundert.

Tafel 92

### 31. Anbetung des Kindes; auf der Rückseite Vermählung Mariae.

Wahrscheinlich Teil eines Flügelaltares. Fichtenholz. 118,5 × 75,5 cm.

FRAUENFELDER hat nachgewiesen, daß die Darstellung von der Vision der hl. Brigitta angeregt ist: Joseph, der eine Kerze hält, verläßt vor der Geburt des Christkinds den Raum. Das Kind, von dem göttliches Licht ausstrahlt, wird am Boden liegend von Maria angebetet, die ihren Blick zum Himmel richtet. Die Heilige rechts unter Maria ist demnach als hl. Brigitta zu deuten, die Anfang des Jahres 1415 am Konstanzer Konzil kanonisiert wurde. FRAUENFELDER führt ein weiteres Beispiel einer spätgotischen Weihnachtsdarstellung an, das ebenfalls die charakteristischen Motive der Brigittenvisionen zeigt, wobei ebenfalls die hl. Brigitta selbst — hier im Heiligenschein eindeutig bezeichnet — dargestellt ist, was als Beleg für die Popularität der hl. Brigitta in der Konstanzer Gegend gelten kann. Hiemit ist für das Werk ein terminus post (1415) gegeben. Es ist aus stilistischen Gründen anzunehmen, daß das Bild nur kurze Zeit nach diesem Datum geschaffen wurde.

„Meisterwerke aus Baden-Württembergischen Privatbesitz“, 1959 Staatsgalerie Stuttgart, Kat.-Nr. 103, Abb. 5.

R. FRAUENFELDER, in: Bodenseebuch, Jg. 23 (1936), S. 27 ff. — STANGE IV, S. 27 ff.

Konstanz, Rosgartenmuseum, M 1.

## LORENZO DI BICCI.

Florentiner Maler, dessen Sohn, Bicci di Lorenzo und Enkel Neri di Bicci, ebenfalls Maler waren. Zum erstenmal erwähnt 1370, gestorben 1427. Steht unter dem Einfluß des Taddeo Gaddi, mehr noch des Niccolò Gerini.

### 32. Der hl. Martin teilt seinen Mantel mit dem Bettler.

Holz. 63 × 96 cm.

Predella eines Altares mit dem hl. Martin (heute in S. Niccolò a Ferraglia, Provinz Florenz). Sie trägt das Wappen der Weinhändlerzunft. COHN nimmt an, daß der Altar (samt Predella) von den Weinhändlern Anfang des 15. Jhdts. dem hl. Martin nach Or San Michele gestiftet worden ist, welches bekanntlich die Kirche der Zünfte war und zu deren Ausschmückung alle Gewerbe beitrugen. Die Zuschreibung der Predella an Lorenzo di Bicci, seit GRONAU allgemein anerkannt, ist erst in jüngster Zeit wieder bezweifelt worden (COHN).

Aus der aufgelösten Camera di Commercio 1782 in die Galleria dell'Accademia, Florenz.

BERENSON, *Ital. pictures*, 1932, S. 84 (italien. Ausg. 1936). — GRONAU, Lorenzo di Bicci, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* IV, 1933, S. 103. — BETTINI, Giusto dei Menabuoi, 1944, S. 55—56. — ANTAL, *Flor. Painting*, 1947, S. 152, 217, 229. — SINIBALDI, Note su Lorenzo di Bicci, in: *Riv. d'Arte* 1950, S. 204. — TOESCA, *Trecento*, 1951, S. 646. — W. COHN, Un Quadro di Lorenzo di Bicci, in: *Boll. d'Arte*, 1956, S. 171. — W. COHN, Ausstellung mittelalterlicher Kunst in Barberino Val d'Elsa, in: *Kunstchronik*, 1959, S. 272—273.

Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv.-Nr. 462.

## LORENZO MONACO (eigentlich PIERO DI GIOVANNI).

Geboren vermutlich um 1370/71 in Siena. Seit seiner Jugend in Florenz, trat er 1391 in das Camaldulenserklöster S. Maria degli Angeli in Florenz ein. 1422 noch am Leben; nach Vasari 1425 gestorben. In seiner Kunst lebt die Tradition der sienesischen Malerei des Trecento fort, aus der ihm auch die Fähigkeit zur phantastischen Umgestaltung der Wirklichkeit kommt. Allmählich wächst er in die internationale Strömung des weichen Stils hinein, wobei er gotisches, oft ornamentale bewegtes Linienspiel mit zahlreichen naturalistischen Einzelbeobachtungen zu verbinden weiß.

## 33. Drei Predellentafeln.

Tafel 103

Wahrscheinlich Teile eines größeren Altarwerkes. Holz, je  $26 \times 58$  cm.

1. Szenen aus dem Leben der Heiligen Onuphrius und Paphnutius(?): Onuphrius, Sohn eines abessinischen Stammesfürsten, war Mönch im Kloster zu Hermopolis und begab sich in die östliche Sahara, wo er sechzig Jahre als Einsiedler lebte. Seine Geschichte wurde durch den hl. Paphnutius bekannt, der Onuphrius in der Wüste fand, da sein Äußeres kaum mehr einem Menschen glich, und ihm im Tode beistand (Ende 4., Anfang 5. Jhdt.).

2. Geburt Christi: Im Hintergrund Verkündigung an die Hirten.

3. Der hl. Nikolaus von Bari rettet ein Schiff aus Seenot. Der hl. Nikolaus, Bischof von Myra (Bari) war einer der größten Kirchenfürsten des 4. Jhdts. und zeichnete sich durch viele Wunder-taten aus. Er ist unter anderem der Patron der Seeleute.

Auf den Predellen an Lorenzos Altargemälden sind vorwiegend Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt und besonders von Eremiten dargestellt, da deren in Buße und Einsamkeit zurückgezogene Lebensweise den Grundcharakter des Benediktinerordens, dem Lorenzo Monaco angehörte, entspricht. In seinen phantastischen Felsen- und Wüstenlandschaften bringen ungewöhnliche Farb- und Beleuchtungseffekte eine Stimmung märchenhaften Zaubers hervor Anfang 15. Jhdt.

BERENSON, 299. — TOESCA, Pittura del Trecento, 54. — VAN MARLE, X, 142, 144. — V. GOLZIO, L. Monaco, Rom 1932, 47, 48. — O. SIRÉN, L. Monaco, Straßburg 1905, 128, 130, 151, 187. — BIACCI, L'Arte 1915, 231. — L. DAMI, G. di Paolo Miniature e i paesisti senesi, DEDALO, 1923/24, 294, 302. — CIARANFI, Lorenzo Monaco Miniature, L'Arte 1932, 290.

Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv.-Nr. 8615, 8616, 8617

## MAESTRO DE MARTÍ DE TORRES.

Genannt nach dem vermutlichen Stifter des Triptychons der Heiligen Martin, Ursula und Antonius im Museum von Valencia. Die Kritik ist sich nicht einig darüber, ob man den Maler mit Gonzalo Pérez identifizieren soll, obwohl das viel für sich hätte. Er arbeitete in der ersten Hälfte des 15. Jhdts. und gehört zur Gruppe der Maler Pedro Nicolau und Maizal de Sax oder Sas, den großen Meistern des Internationalen Stils in Valencia.

**34. Altar der hl. Barbara.**

Tafel 17

Fichtenholz. 272 × 209 cm.

In der Mitte die hl. Barbara, darüber die Kreuzigung. An beiden Seiten je vier Szenen aus dem Leben der hl. Barbara. Auf der Predella die Heiligen Ursula (?) und Lucia, die Jungfrau Maria, der hl. Johannes der Evangelist, die Heiligen Martha und Katharina. Auf dem Rahmen rhombische Wappen mit Schloß.

Aus Puerto Mingalvo (Teruel). Dann Slg. Rómulo Bosch, Barcelona.

SARALEGUI, Archivo de Arte Valenciano, 1933/34. — SARALEGUI, Pedro Nicolau, in: Bol. de la Sociedad Española de Excursiones, 1941, S. 76 ff., 126 ff. — SARALEGUI, Comentarios..., Archivo Español de Arte, 1953, S. 242. — SARALEGUI, Para el estudio..., Ibidem 1954, S. 303. — CH. R. POST, A History of Spanish Painting, X, 759. XII, 593. IV, 573, 284—286. — J. M. GUDIOL, Pintura gotica 1955, Bd. IX, Ars Hispaniae, 156.

Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, Inv.-Nr. 35672.

**MARTORELL, Bernardo.**

Wichtigster Vertreter der zweiten Phase des Internationalen Stils innerhalb der Catalanischen Schule. Lange Zeit bekannt unter dem Namen des „Maestro de San Jorge“ wegen des Altares, der dem hl. Georg geweiht war, von dem sich die Mitteltafel im Art Institute in Chicago und die Predella im Louvre befindet. Sein Name konnte auf Grund des Kontraktes für den Altar von Pubol (1437) identifiziert werden; der Maler ist zwischen 1427 und 1452 (Todesdatum) in Barcelona tätig und formte seinen Stil wahrscheinlich unter dem Einfluß des Borrassá.

**35. Fünf Szenen aus der Passion Christi.**

Gefangennahme. — Christus vor Pilatus. — Christus als Schmerzensmann mit den Passionswerkzeugen. — Auferstehung. — Himmelfahrt. Predella eines Altares, dessen Haupttafel nicht mehr existiert. Die Szene mit „Christus vor Pilatus“ ist sehr verwandt mit derselben Szene auf dem Altar des hl. Vinzenz im Museum zu Barcelona, der ebenfalls von Martorell stammt.

J. M. GUDIOL, B. Martorell, Madrid 1959. — CH. R. POST, A History of Spanish Painting, II, 393, IV, 542, VI, 541, VII, 756, 908, VIII, 614, IX, 755, X, 310, XI, 377, XII, 570.

Barcelona, Kathedrale.



## MASOLINO DA PANICALE.

Tommaso di Cristofano Fini, genannt Masolino da Panicale. Wahrscheinlich 1383 geboren in Panicale im Val d'Elsa. Über die ersten dreißig Jahre seines Lebens nichts bekannt, Anfang des 15. Jhdts. vermutlich in Florenz. Möglicherweise in einem Schülerverhältnis zu Ghiberti. Deutlich beeinflusst von Gentile da Fabriano und Lorenzo Monaco. Nach VASARI 1423 erste Romreise. 1424 in Empoli. Um 1425 mit dem Florentiner Pippo Spano (Filippo degli Scolari), Condottiere Kaiser Siegmunds, nach Ungarn. 1427 wieder in Rom. 1435 im Auftrag des Kardinals Branda Castiglione in Castiglione d'Olona. Gestorben in Florenz, das Todesjahr wird gewöhnlich mit 1447 angenommen. — Schon in seinen frühen Werken wird die Zusammenarbeit mit Masaccio erkennbar.

### 36. Maria mit dem Jesuskind, Gottvater und Engeln.

Tafel 104

Kastanienholz. 95,5 × 57 cm.

Die Berührung mit der neuen körperhaften Kunst des Masaccio ist deutlich erkennbar, wenn auch die gotische Linienführung durchaus vorherrscht und noch alle Elemente des „weichen Stils“ vorhanden sind. — Ursprünglich dem Lorenzo Monaco, dann dem Masaccio zugeschrieben. Von BERENSON, dem die moderne Kritik zustimmt, als Masolino angesehen. Die Meinung schwankt zwischen einem späteren Entstehungsdatum, das in der Nähe der Castiglione d'Olona-Fresken läge, und einem, allgemein für richtiger gehaltenen, früher angesetzten, das noch vor der Brancacci-Kapelle anzusetzen wäre, also um 1423/24.

Erworben durch König Ludwig I. von Bayern nach 1826.

Ausst. „Alte Meister“ in der Nationalgalerie Oslo und in Bergen 1955.

SCHMARSOW, Masaccio-Studien, 1898, III, 65. — SCHMARSOW, Neue Beiträge zu Masolino und Masaccio, Belvedere 1925, S. 151 ff. — TOESCA, Masolino da Panicale, Bergamo 1908. — B. BERENSON, Quelques peintures méconnues de Masolino, Gaz. BA 1902. — VAN MARLE, IX, 1927, S. 258. — BEENKEN, Zschr. f. bild. Kunst, 1929/30, S. 160. — R. OERTEL, Masaccios Frühwerke, Marburg a. L. 1933. — R. LONGHI, Fatti di Masolino e Masaccio, Critica d'Arte 1940. — M. SALMI, Masaccio, Milano 1948. — E. MICHELETTI, Masolino da Panicale, Milano 1959.

München, Alte Pinakothek, WAF 264.

**MATES, Juan.**

Geboren in Villafranca del Panadés. Tätig zwischen 1392 und 1431 (Todesdatum) in Barcelona. Stand in Beziehung zum Atelier des Pedro Serra. Vor der Entdeckung des Kontraktes, den Altar der Heiligen Martin und Ambrosius in der Kathedrale von Barcelona betreffend (1411—1415), wurde er Maestro de Peñafiel genannt nach den Altären, die er für die Eremitage von Peñafiel (bei Villafranca) gemalt hatte.

**37. Hl. Sebastian, darüber im oberen Teil der Tafel: Kreuzigung Christi.** Tafel 16

Pappelholz. 243 × 100 cm.

Mitteltafel des Altares aus dem Refektorium der „Pia Almoina“ in Barcelona, einer Wohlfahrtseinrichtung, die im 11. Jhd. gegründet worden war und die täglich hundert Arme mit Mahlzeiten versorgte. 1423—1425.

CH. R. POST, A History of Spanish Painting, VIII, 613. — J. M. GUDIOL, Anales de los Museos de Barcelona, I, 2 (1942), 111. — J. M. GUDIOL, Historia de la pintura gótica en Cataluña, Barcelona 1944, 37. — MADURELL, El Arte ... de Urgel. Anales de los Museos de Barcelona, II, 4 (1945), 315, IV, 1—2 (1946), 39. — AINAUD, GUDIOL y VERRIÉ, Catálogo Monumental de España. Ciudad de Barcelona, Madrid 1947.

Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, Inv.-Nr. 42340.

**MEISTER, siehe auch MAESTRO.****MEISTER DER ALTMÜHLSDORFER KREUZIGUNG.****38. Die Kreuzigung Christi, um 1410.**

Goldgrund. Holz. 170 × 186 cm. Goldgrund vermutlich um 1830 radikal erneuert.

Ein Hauptwerk der Salzburger Schule. Eine größere Gruppe von Werken der Salzburger Gegend stilistisch von der Altmühldorfer Kreuzigung abhängig.

Pfarrkirche von Altmühldorf.

O. FISCHER, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908, S. 47 f. — F. BURGER, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1913, S. 204. — PÄCHT, S. 74. — O. BENESCH, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1928, S. 70. —

L. BALDASS, Der Meister des Grazer Dombildes und seine kunstgeschichtliche Stellung, in: Jb. Kh. S. 1930, S. 193 f. — STANCE X. S. 10 ff., 12.

Altmühldorf bei Mühldorf, Oberbayern, Katholisches Pfarramt.

## MEISTER DER ANBETUNG CHRISTI, WIEN, Anfang 15. Jahrhundert.

Der Notname wurde nach der kleinen Tafel der „Anbetung Christi“ in Wien geprägt. Demselben Meister werden außerdem noch vier Passions-täfelchen (Ölberg, Judaskuß, Dornenkrönung, Kreuzigung) der ehema-ligen Sammlung Durrieu, Paris, eine „Anbetung der hl. Könige“, Budapest, und eine „hl. Margarethe“ aus der Sammlung O. Bondy, Wien, zuge-schrieben. Die künstlerischen Voraussetzungen dieses Meisters, der ver-mutlich zu Beginn des 15. Jhdts. in Wien tätig gewesen ist, liegen in der böhmischen Malerei um 1390 (Meister von Wittingau). Seine Kunst bildet die unmittelbare Vorstufe zu der Kunst des Hans von Tübingen (OET-TINGER).

### 39. Die Geburt (Anbetung) Christi.

Andachtsbildchen um 1410. Lindenholz. 26,5 × 22 cm. Das Täfelchen zeigt den von der byzantinischen Kunst abweichenden, auf die Visio-nen der hl. Birgitta von Schweden zurückgehenden Typus einer „Ge-burt Christi“ (Anbetung des Kindes durch Maria).

Die weich modellierten Formen, das Spiel zwischen Licht und Schat-ten, das die Körper durch das Gewand treten läßt, sind Charakter-merkmale dieses Werkes, das den reinen „weichen“ Stil repräsentiert. 1923 Spende des Kunsthändlers M. Lindemann an die Gemälde-galerie des Kunsthistorischen Museums; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 1946 Nr. 10. L'Art du moyen âge en Autriche, Genf 1950, Nr. 86.

W. HUGELSHOFER, Eine Malerschule in Wien zu Anfang des 15. Jhdts., in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Augs-burg 1924, S. 23. — PÄCHT, S. 9, 69. — O. BENESCH, Grenzpro-bleme der österreichischen Malerei, in: Jb. des Wallraf-Richartz-Museums, 1930, S. 71. — K. OETTINGER, Der Illuminator Michael, in: Die graphischen Künste 1933, Mitteilungen, S. 4. — K. OETTIN-GER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 43 ff. — N. CSÁNKY, Zwei spätgotische Wiener Tafelbilder im Museum der bildenden Künste, in: Jb. der bildenden Künste in Budapest, 1937 bis

1939, S. 191 f. — L. BALDASS, Malerei und Plastik um 1440 in Wien, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 1953, S. 11, Anm. — STANGE XI, S. 9 ff.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4909.

## MEISTER BERTRAM.

Geboren in Minden, wahrscheinlich um 1345. Er ließ sich 1367 in Hamburg nieder, wo er bis zu seinem Tod 1415 tätig war. 1375 Reise nach Lübeck, wo zu diesem Zeitpunkt Kaiser Karl IV. weilte. 1410 Zunftvorsteher. Er war möglicherweise auch Holzschnitzer. Mit Sicherheit kann nur der Grabower Altar (Hamburg) von 1379 als sein Werk bezeichnet werden, überdies kann noch der Passionsaltar (Hannover) mit einiger Wahrscheinlichkeit ihm zugeschrieben werden.

Der Stil Meister Bertrams kann als Parallelerscheinung zu der Kunst des Meisters Theoderich von Prag angesehen werden; es ist sogar nicht auszuschließen, daß er böhmische Einflüsse erfahren hat. Jedoch dürfte seine Art vor allem in der Malerei seiner westfälischen Heimat verwurzelt sein. Bertrams Werke ragen durch die lapidare Schlichtheit der Erzählung hervor. Mächtige Figuren in gedrungenen Proportionen beherrschen die Bildfläche. Die Monumentalität seiner Figurenkomposition steht im norddeutschen Raum einzigartig da. Der Einfluß seiner Werkstatt war seiner künstlerischen Bedeutung entsprechend sehr groß: als engster Nachfolger kann der Meister des Buxtehuder Altares bezeichnet werden.

A. LICHTWARK, Meister Bertram, Hamburg 1905. — V. C. HABICHT, Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 211, Straßburg 1919, S. 101 f. — F. WINKLER, Der neue Bertram-Altar in Hannover, Cicerone 1930, S. 502 f. — F. STUTTMANN, Der neuentdeckte Bertram-Altar in Hannover, Zeitschrift für bildende Kunst 1930. — V. C. HABICHT, Niedersächsische Kunst in England, Hannover 1930, S. 50 f., Taf. 60 bis 62. — V. C. HABICHT, Meister Bertram, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1931, S. 177 f. — A. DORNER, Der Passionsaltar von Meister Bertram in Hannover, Pantheon 1931, S. 401 f. — H. v. EINEM, Meister Bertram, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 51, 1931, S. 169 f. — STANGE II, 1936, S. 132 f. — F. A. MARTENS, Meister Bertram, Herkunft, Werk und Wirken, Berlin 1936. — A. DORNER, Meister Bertram von Minden, Berlin 1937. — M. HASSE, Der Flügelaltar, Dresden 1941, S. 33. — F. STUTTMANN, Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle, Die Kunst 1948, Heft 5, S. 228 f.

#### 40. Triptychon.

Bei geöffneten Flügeln Vera Icon (Mittelbild) zwischen zwei Engeln (Flügel). Bei geschlossenen Flügeln Verkündigung.

Eichenholz. Mittelstück  $31 \times 24$  cm, Flügel je  $31 \times 12$  cm.

Die Formenwelt Meister Bertrams, seine schweren Körper, stämmige Gestalten, kurze Proportionen, der Sinn für das Lastende, zeigt sich auch in diesem Werk, wenn auch in etwas milderer Form als in dem Hauptwerk des Meisters.

Als nächste stilistische Verwandte hat STANGE den Buxtehuder Altar und die Malereien der Eichenholz-Ampel in Wienhausen bezeichnet und daher das Bild dem Meister des Buxtehuder Altares zugeschrieben.

München 1930, Neue Pinakothek, Kat.-Nr. 352 (nur die Seitenflügel). Rotterdam 1959, Museum Boymanns van Beuningen, Kat.-Nr. 7, Abb. 1, London 1961, National Gallery, Kat.-Nr. 13, Taf. 13. Essen 1960, Folkwang Museum, Kat.-Nr. 7, Abb. 1.

W. HUGELSHOFER, Die altdeutschen Bilder der Slg. Schloß Rohoncz, Cicerone 1930, S. 414, Abb. 6. — STANGE II, 1936, S. 150, Taf. 188.

Lugano-Castagnola, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Kat.-Nr. 262.

#### MEISTER DES BIELEFELDER ALTARES.

Westfälischer Maler, der möglicherweise in Dortmund im ersten Drittel des 15. Jhdts. tätig war. Sein persönlicher Stil zeigt Verwandtschaft zu der Kunst des Konrad von Soest, jedoch erscheint bei ihm das bodenständige Element stärker als bei diesem. Da sein Werk bereits Anfang des 15. Jhdts. angesetzt werden kann, ist nicht klar, ob er in direkter Abhängigkeit zu Konrad stand; es wäre auch denkbar, daß er parallel zu einer verwandten Lösung der Assimilierung westlicher Einflüsse gekommen wäre. Er wäre demnach als gleichalteriger Meister zu denken, der seine Eigenart voll behauptete, auch wenn er von dem bedeutendsten Hauptmeister der westfälischen Malerei beeindruckt worden ist. Zwei umfangreiche Werke seiner Hand können nachgewiesen werden: der Altar in der Marienkirche in Dortmund, der — um 1431 entstanden — als Spätwerk des Malers zu betrachten ist, und der nur in Teilen überlieferte Altar der Neustädter Marienkirche in Bielefeld, der ein Menschenalter früher entstanden sein dürfte.

#### 41. Marienaltar der Neustädter Marienkirche in Bielefeld.

A. Mitteltafel, Holz.  $182 \times 291$  cm.

B. Drei Flügelbilder, Holz, je  $58 \times 42$  cm (Gottes Gebot, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies).



Das umfangreiche Altarwerk läßt sich nach älteren Angaben rekonstruieren: die Mitteltafel, die in der Neustädter Marienkirche verblieb, zeigt ein großes Mittelbild und zwölf kleine Einzelszenen. Die Flügel waren in je neun kleine Bilder unterteilt, so daß insgesamt einunddreißig Darstellungen den Altar schmückten. Am Mittelbild thront Maria, von Heiligen umgeben, die kleinen Bildfelder ergeben einen Zyklus, der bei der Schöpfungsgeschichte beginnt und beim Jüngsten Gericht endet, allerdings erscheint das Erlösungsthema hervorgehoben. Die Geschichte war von links nach rechts durchlaufend ablesbar, wobei mit der obersten der drei Reihen zu beginnen ist: 1. Gottes Verbot an Adam und Eva, 2. Sündenfall, 3. Vertreibung aus dem Paradies, 4. Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, 5. Geburt Mariae im Tempel, 6. Darstellung im Tempel, 7. Vermählung Mariae, 8. Verkündigung an Maria, 9. Heimsuchung, 10. Geburt Christi, 11. Anbetung der Heiligen Drei Könige, 12. Darstellung Christi im Tempel, 13. Flucht nach Ägypten, 14. Taufe Christi, 15. Einzug in Jerusalem, 16. Abendmahl, 17. Christus in Gethsemane, 18. Gefangennahme Christi, 19. Dornenkrönung, 20. Geißelung, 21. Christus vor Pilatus, 22. Kreuztragung, 23. Kreuzigung, 24. Kreuzabnahme, 25. Grablegung, 26. Christus in der Vorhölle, 27. Auferstehung, 28. Himmelfahrt, 29. Pfingstfest, 30. Jüngstes Gericht. Vor allem im Mittelbild ist westlicher Einfluß zu spüren. In diesem Stück steht der Maler auch Konrad von Soest am nächsten. Altertümlicher, bodenständiger, aber auch kräftiger in der Art der Erzählung wirken die Einzelszenen. Ältere westfälische Arbeiten, wie der Altar aus Netze, oder der im Wallraf Richartz-Museum bewahrte Altar aus Osnabrück, können als stilistische Vorstufen bezeichnet werden.

Altar der Neustädter Marienkirche in Bielefeld, Slg. Krüger, Minden, National Gallery London, Auktion Christie, London 1857.

STANGE III, S. 42 ff. — ECKERT, Ein Altargemälde der Gotik. Bielefeld 1956 (dort auch S. 99 Zusammenstellung der Literatur).

A. Evang.-luth. Neustädter Marien-Kirchengemeinde, Bielefeld:

B. Deutscher Privatbesitz.

## MEISTER DES BODENSEEGEBIETES, um 1400.

### Vier Passionstafeln.

Mit folgenden Darstellungen:

42. Christus vor Herodes.

43. Geißelung Christi.

**44. Grablegung Christi.****45. Die Frauen am Grabe.**

Holz, je  $82 \times 62$  cm.

Vermutungsweise waren es ursprünglich zwölf Tafeln — vielleicht sogar noch mehr —, die ein großes Altarwerk gebildet haben. Auffallend erscheinen die beiden letzten Darstellungen, in denen ein ungewöhnlicher architektonischer Grabbau das Bildzentrum bildet. Offensichtlich handelt es sich um die freie Wiedergabe einer der zahlreichen Nachbildungen des Zentralbaues der Grabeskirche. Vielleicht ist an den Grabbau in der Mauritiuskapelle des Konstanzer Münsters als direktes Vorbild zu denken, mit dem auch in Einzelheiten eine gewisse Verwandtschaft festgestellt werden kann.

Konstanz dürfte der Entstehungsort des Werkes sein. Jedenfalls spricht die im Stil dieser Tafeln erreichte Verschmelzung von oberdeutschen Elementen mit südlichen und westlichen Einflüssen für die Entstehung im Bodenseegebiet, das auch zu dieser Zeit ein Sammelbecken geistiger Strömungen darstellt.

H. BRAUNE, Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im 15. Jhdt., Mü. Jb. 1907, II, S. 12 ff. — GANZ, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, 1924, S. 23. — SCHWARZWEBER, Das hl. Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters, 1940, S. 9, Anm. 83. — STANGE IV, S. 28 ff.

München, Herzogliches Georgianum, Klerikalseminar,  
Inv.-Nr. 2 a—f.

**MEISTER DER DARBRINGUNG.**

Der um 1420—1440 vermutlich in Wien tätige Meister ist aus der Werkstatt des „Meisters der Anbetung“ hervorgegangen. Seine Kunst zeigt Berührungen mit Hans von Tübingen und bildet eine wichtige Voraussetzung für die folgende Generation der Wiener Schule („Meister des Albrechtsaltares“). Seine auf SUIDA zurückgehende Benennung erhielt er nach zwei Tafeln der „Darbringung Christi im Tempel“ (Wien bzw. Klosterneuburg).

**46. Darbringung im Tempel, um 1430.**

Tafel 93

Goldgrund, Altarflügelbild. Fichtenholz.  $83 \times 60,5$  cm. Die abgesägte Rückseite des Flügels zeigt die „Verkündigung an Anna“ (Österreichische Galerie) und gehörte mit einer „Anbetung der Könige“, ebenfalls aus Stift Neukloster, zu einem Altar.

Das Wesentliche der Darstellung liegt in der knappen gegenständlichen Schilderung des Themas; die ruhigen Gestalten scheinen wie

absichtlich von den Architekturmotiven umrahmt zu sein, wodurch die Feierlichkeit des Geschehens betont wird. Die Faltengebung wird durch vertikal verlaufende Linien, die gegen den Boden zu abknicken, gekennzeichnet; sie deutet auf ein allmähliches Überwinden des „weichen“ Stils hin.

Stift Neukloster in Wiener Neustadt. 1927 vom Kunsthistorischen Museum erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Ausst.-Kat. „Gotik in Österreich“, Wien 1926, Nr. 24. „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 39. „Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Wien 1946, Nr. 11. „Große Kunst aus Österreichs Klöstern“, Wien 1950, Nr. 148. „L'Art du moyen âge en Autriche“, Genf 1950, Nr. 88. „Die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“, Wien 1955, Nr. 37.

W. SUIDA, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernsts des Eisernen, Wien 1926, S. 23 f. — O. BENESCH, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1928, S. 69 f. — PÄCHT, S. 69. — Kat. der Gemäldegalerie, Wien 1938, Kunsthistorisches Museum, S. 98, Nr. 1789 a. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 50 ff. — K. GARZAROLLI-TURNLACKH, Die steirischen Malerschulen bis zur Mitte des 15. Jhdts., in: Das Joanneum Graz 1943, S. 211. — L. BALDASS, Malerei und Plastik um 1440 in Wien, in: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte 1953, S. 8. — THIEME-BECKER, Bd. 37, S. 75. — Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 6. — STANGE XI, S. 21.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4896.

## MEISTER FRANCKE.

Tätig in Hamburg. Sichere Nachrichten über seine Tätigkeit datieren von 1424 bis 1425. Im Jahre 1424 schloß er den Kontrakt mit den „Englandfahrern“ für ein Altarwerk zu Ehren des hl. Thomas. Außer diesem Werk haben sich von seiner Hand zwei Darstellungen des Schmerzensmannes (in den Museen von Leipzig und Hamburg) und das Frühwerk eines Barbara-Altars erhalten, das aus der Kirche in Nykyrko (Finnland) in das Nationalmuseum in Helsinki gelangt ist. Die künstlerische Herkunft Franckes läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Offensichtlich ist er in westlicher Schulung herangebildet. Er ist in dieser Hinsicht Malern wie Konrad von Soest und dem Meister der Goldenen Tafel geistig verwandt. Hypothetisch wurde auch daran gedacht, daß er aus dem alemannischen Stammesgebiet ähnlich wie später Lochner, nach dem Norden ausge-

wandert wäre. Jedoch ist mit größerer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß er ein Niederdeutscher war. Sein Einfluß auf die Kunstproduktion der Hansestädte ist in der ersten Hälfte des 15. Jhdts. sehr stark.

A. LICHTWARK, Meister Francke, Hamburg 1899. — B. MARTENS, Meister Francke, Hamburg 1929 (mit gesamter Literaturangabe).

**47. Frauengruppe von der Kreuzigung (Fragment).** Tafel 90

Eichenholz. 83,8 × 84,5 cm.

Mittelteil des „Englandfahrer“-Altars. Von dem Altarwerk existieren noch neun Bilder: das Mittelbild stellte eine vielfigurige Kreuzigung dar, in der man sich nach der allerdings etwas veränderten, schwachen Kopie von dem Altarwerk aus Preetz (Kopenhagen) eine annähernde Vorstellung machen kann. Die Größe der Mitteltafel dürfte 2,06 × 1,98 m betragen haben. Die innere Schauseite zeigte auf den Flügeln Szenen der Passion Christi: links oben die Geißelung, unten die Kreuztragung; rechts oben die Auferstehung, unten die Grablegung. Die zweite Schauseite, bei geschlossenen Innenflügeln, zeigte acht Bilder, und zwar in der oberen Reihe vier Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi: Verkündigung, Anbetung des Kindes durch Maria (in einer Auffassung des Themas, das von den Visionen der hl. Brigitta angeregt sein dürfte (Kat.-Nr. 31), Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel (die beiden anderen Bilder verloren). Die Rekonstruktion dieser Schauseite ist durch den Stich in der Kirchengeschichte von Nicolaus Staphorst (Tab. II) von 1731 möglich. In der unteren Reihe sah man Szenen aus dem Leben des hl. Thomas Becket. Die dritte Schauseite bei geschlossenen Außenflügeln ist nicht rekonstruierbar, da diese verloren sind. Möglicherweise enthielt sie keine Bilder.

Der Altar wurde am 4. Dezember 1424 für die Kapelle der „Englandfahrer“, einer in Hamburg ansässigen Kaufmannschaft, die die Handelsbeziehung mit England pflegte, in St. Johannis in Hamburg bestellt. Der Kontrakt ist nur in einer Abschrift von 1541 im Memorialbuch der Gesellschaft enthalten:

„Van der taffellenn vppem altare in der capel-  
lenn tho sunte Johannes. Szy witlick idermenlickem,  
wath standes wesendes edder condition dhe szynn, dath befunden  
warth nha vormeldinge eyner tzarter in der lade lyghendhe, vpp-  
gherichtet anno 1424 des mandaghes vorsunte Niclawes  
dorch de ersamen vnde vorsichtighenn Borchert Bennynn vnde  
Matthyas Schyphouwer, olderlude der Enghelandesuarer gezelschopp,  
myth mester Franckenn vmme eyne taffell, de noch

hutighes dages stath tho sunte Johannes in der Enghelandesuarer capellen in der sudher syden, welcker taffell vngheuerlick ghekosteth hebbe hunderth marck Lubesch der munthe do etc. der vpgemelthenn gheselschopp egentlyck belanghende etc. . . .“

Es ist sicher, daß es sich bei diesem Altarwerk um den erhaltenen Thomasaltar handelt, da der Patron der „Englandfahrer“ der hl. Thomas von Canterbury war. Der Altar befand sich sicher noch im ersten Drittel des 18. Jhdts. in der Kapelle, da er hier von Nicolaus Staphorst erwähnt wird (s. o.). Wann er aus der Kirche, die 1829 abgebrochen wurde, entfernt worden ist, ist nicht festzustellen. 1863 erwarb ihn die Schweriner Galerie, 1898 die Kunsthalle in Hamburg.

„Trésors du Moyen Age Allemand“, Brüssel 1949, Nr. 139. „Des Maitres de Cologne à Albert Dürer“, Paris 1950, Nr. 68.

HEISE, Norddeutsche Malerei, 1918. — PAULI, Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle, in: Cicerone 17, 1925, S. 433 ff. — BROCHMANN, Die Entwicklungslinie in der Kunst Meister Franckes, in: Jb. für Kunstwissenschaft, 1927, S. 1 ff. — B. MARTENS, Meister Francke, 1929, I, S. 25, Abb. 98.

Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 476.

## MEISTER DES FRÖNDENBERGER ALTARES.

Nachfolger des Konrad von Soest, der nach dem Altar der Zisterzienserinnenkirche in Fröndenberg benannt wird. Die Möglichkeit, den Meister mit Konrad von Soest gleichzusetzen, ist von RENSING erörtert worden: die unter diesem Namen zusammengefaßte Gruppe von Werken würde die früheste Entwicklungsstufe Konrads von Soest bilden.

R. NISSEN, Ein Muttergottesbild vom Meister des Fröndenberger Altares, in: Festschrift für Adolph GOLDSCHMIDT, Berlin 1935, S. 55, T. XVI. — STANGE III, S. 36, Abb. 38. — TH. RENSING, Rätsel um Conrad von Soest, in: „Westfalen“ 28, 1950, S. 138 und 148 ff.

### 48. Maria mit Jesuskind, Mittelteil des Fröndenberger Altares.

Eichenholz. 67 × 45 cm.

Dem Meister des Fröndenberger Altares von NISSEN zugeschrieben. FRITZ erkannte in dem Bild das verloren geglaubte Mittelstück des Fröndenberger Altares (Westfalen 1950). Derselbe Autor stellte fest, daß in die Eichenholztafel zwei Holzplättchen aus Zedernholz eingefügt sind, die offenbar als die Überreste des wahrscheinlich



in der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. verlorenen wundertätigen Marienbildes von Fröndenberg aufzufassen sind. FRITZ vermutet, daß dieses Gnadenbild in dem noch in Fröndenberg befindlichen metallenen Flügelaltar eingefügt war, dessen Mittelteil im gemalten Altar kopiert wurde. Es ist somit anzunehmen, daß nicht nur die Reliquien in das neue Bild eingefügt wurden, um die Wunderkraft zu übertragen, sondern möglicherweise auch die Komposition des Bildes auf das ältere aus dem 13. Jhd. stammende Gnadenbild zurückgeht. Dieses Gnadenbild war aus dem Heiligen Land gebracht worden; die Einfügung der Zedernholzplättchen würde damit erklärt werden. (Vgl. FRITZ, in: *Weltkunst* bzw. *Kunstchronik* 1952.)

Die Stifterin des Altares, Segele v. Hamme, war 1410—1421 Äbtissin des Zisterzienserinnenklosters Fröndenberg; dementsprechend haben NISSEN und STANGE das Werk in diese Zeit datiert. Auf dem Altar sind aber über dem Mittelbild die Wappen der Catharina von der Marck angebracht, die in der Zeit zwischen 1383 und 1437 mehrmals Äbtissin des Stiftes war. RENSING nimmt an, daß Segele v. Hamme nicht zur Zeit ihrer Regierung, sondern zu einem Zeitpunkt, da Catharina von der Marck Äbtissin war, den Altar stiftete, wodurch ein äußerer Hinweis für die Datierung wegfällt. RENSING vermutet in dem Fröndenberger Altar ein Frühwerk des Konrad v. Soest, das noch vor dem Altar in Wildungen entstanden wäre. Dementsprechend würde das Marienbild das älteste erhaltene Halbfigurenbild in Nordwestdeutschland sein (FRITZ, *Zeitschrift des deutschen Vereines* 1951).

Ehemals Slg. Loeb, Haus Caldenhof bei Hamm.

„Conrad von Soest und sein Kreis“, Schloß Cappenberg 1950, Nr. 76.

R. NISSEN, Ein Muttergottesbild vom Meister des Fröndenberger Altares, in: *Festschrift für Adolph GOLDSCHMIDT*, Berlin 1935, S. 55, T. XVI. — STANGE III, S. 36, Abb. 38. — R. FRITZ, Das Mittelbild des Fröndenberger Altares, in: „Westfalen“ 28, 1950, S. 134 ff. — TH. RENSING, Rätsel um Conrad von Soest, in: „Westfalen“ 28, 1950, S. 138 und 148 ff. — R. FRITZ, Das Halbfigurenbild in der westdeutschen Tafelmalerei um 1400, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft* V, 1951, S. 161 ff. — R. FRITZ, Ein Tafelbild als Reliquienträger, in: *Die Weltkunst* XXI, 1951, Heft 4, S. 7, und „Kunstchronik“ 5, 1952, S. 36 f.

Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte,  
Inv.-Nr. C 4978.

## MEISTER DER GRIGGS-KREUZIGUNG.

Florentinischer, dem Masolino nahestehender Maler, um 1420—1440 tätig. Benannt nach einer „Kreuzigung Christi“ in der Sammlung Maitland F. Griggs in New York.

### 49. Christus als Schmerzensmann zwischen der hl. Maria und der hl. Lucia.

Holz. 178 × 127 cm. Predella: 0,15 × 137 cm.

Das besonders volkstümliche mystische Thema dieses Bildes — der Schmerzensmann, dessen Blut zur Erlösung der Menschheit in den Kelch rinnt, über dem gleichzeitig die Hostie, die Transformation des Leibes Christi, schwebt — ist in Florenz sehr selten; bezeichnenderweise erscheint es in einer Provinzkirche. Diesem Motiv am nächsten steht noch die Darstellung der Kreuzigung Christi, auf der Engel das Blut des Erlösers auffangen. In der italienischen Religionsliteratur findet sich die Verehrung des „Teuren Blutes“ in St. Bonaventuras „Lignum Vitae“ (später bei der hl. Brigitte und der hl. Katharina von Siena) und vor allem bei der seligen Angela di Foligno (1249—1309), einer franziskanischen Tertiärerin aus Umbrien (F. ANTAL, Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund, Berlin 1958, S. 382, Anm. 83).

Nach ANTAL ist die Tafel nicht vom Meister der Griggs-Kreuzigung selbst, sondern nur von einem diesem nahestehenden Maler.

Aus der Kirche S. Lucia in San Giovanni Valdarno.

Mostra d'Arte Sacra, Arezzo 1950.

R. OFFNER, The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, The Burlington Magazine 1933. — Catalogo della Mostra d'Arte Sacra, Arezzo 1950.

S. Giovanni Valdarno, Venerabile Confraternità della Misericordia.

## MEISTER VON HEILIGENKREUZ.

Wahrscheinlich französischer Maler, der um 1410 tätig war. Er wird nach den zwei aus Stift Heiligenkreuz in Niederösterreich stammenden Tafeln benannt. Die französische Herkunft des Malers wurde mehrmals bezweifelt und der Maler der österreichischen Hofkunst zugeordnet. Sein Stil zeigt sich von der Pariser Schule abhängig, namentlich ist eine weitgehende Verwandtschaft mit Werken der Buchmalerei festzustellen, weswegen man auch vermutet, daß der Maler Miniaturist gewesen sei.

E. BUCHNER, Eine Gruppe deutscher Tafelbilder vom Anfang des 15. Jhdts., in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I, 1924. — B. KURTH, Französische Tafelbilder aus der Wende des 14. Jhdts. in österreichischen Sammlungen, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 30, 1922. — L. BALDASS, Belvedere IX/X (Forum = Buchbesprechung von BUCHNER), 1926. — OETTINGER, Jb. Kh. S. N. F. X, 1936. — G. RING, in: Gazette B. A. I, 1938. — LARSEN-ROMAN, in: Apollo 1943. — PANOFKY, Early Netherlandish Painting, London 1949.

## 50. Zweiteiliges Altärchen.

Tafel 53

Diptychon oder Flügel eines Altärchens. Auf den Innenseiten links die Verkündigung Mariae; hinter einer Balustrade die Heiligen Paulus und Jacobus(?). Rechts die mystische Vermählung der hl. Katharina, hinter der Balustrade die Heiligen Dorothea und Barbara. Auf den Außenseiten der Tafeln links Maria mit dem Jesuskinde, rechts die hl. Dorothea.

Eichenholz, je  $72 \times 43,5$  cm.

Die Thematik des Verkündigungsbildes ist noch weiter vertieft: Engel erbauen eine Kirche; sie setzen den „lapis angularis“, den „Eckstein“, der mit Christus gleichzusetzen ist, auf dem das Weltgebäude der Kirche ruhen wird.

Erworben aus Stift Heiligenkreuz 1926.

„Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Wien 1946. „Kunstschätze aus Wien“, Amsterdam, Paris, 1947. „Klosterkunst“, Wien, Genf, 1950.

SUIDA, Österreichische Kunstschätze I, 1923. — BENESCH, in: Jb. des Wallraf-Richartz-Museums, N. F. I, 1930.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 6523, 6524.

## 51. Verlobung der hl. Katharina.

Holz.  $33 \times 30$  cm, im Originalrahmen:  $53 \times 49$  cm.

Bei BALDASS dem Meister von Heiligenkreuz zugeschrieben. Auch bei diesem Werk zeigt sich der stilistische Zusammenhang mit französischer Buchmalerei der Zeit um 1400.

Ehemals Slg. Delmár in Budapest.

„Meisterwerke alter Malerei“, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Schloß Cappenberg 1954.

L. BALDASS, *Belvedere* 9/10, 1926, *Forum*, S. 133 f. — L. BALDASS, *Der Cicerone* 21, 1929, 66 f., 72, 128, 134. — E. H. BUSCHBECK, *Primitifs Autrichiens*, Taf. 1.

Dortmund, Privatbesitz.

## MEISTER DER „HEURES DE ROHAN“.

Tätig in Frankreich im ersten Viertel des 15. Jhdts. Benannt nach seinem Hauptwerk „Heures de Rohan“. Seine kunsthistorische Bedeutung beruht vor allem auf seiner Tätigkeit als Miniaturmaler (siehe Kat.-Nr. 118).

### 52. Engel der Verkündigung mit Stifter und hl. Magdalena.

Auf der anderen Seite: Apostel, darunter in Nischen vier Köpfe von Propheten und das Evangelistensymbol des Lukas. Entweder rechter Flügel eines Diptychons oder Teil eines Triptychons, wobei die Mitteltafel möglicherweise eine „Krönung Mariae“ darstellte und der verlorene Flügel die „Maria“ von der „Verkündigung“.

Holz. 95 × 103,5 cm.

Nach RING das erste Tafelbild, das mit dem Meister der Heures de Rohan in Zusammenhang gebracht werden kann. Nach erfolgter Restaurierung konnte festgestellt werden, daß es sich wohl nicht nur um eine Arbeit aus dem Atelier des Meisters der Heures de Rohan handelt, sondern um ein sowohl im Konzept wie in der Durchführung eigenhändiges Werk des Künstlers. Der Vergleich mit dem Manuskript der Grandes Heures legt diesen Schluß nahe. Um 1420.

„La Vierge dans l'Art Français“, Paris 1950. „Manuscripts à peinture XIII—XVII s.“, Paris 1955.

RING, Kat.-Nr. 89.

Laon, Museum.

## DER MEISTER DES IMHOFF-ALTARES.

Die bedeutendste Persönlichkeit in der Geschichte der Malerei des ersten Viertels des 15. Jhdts. in Nürnberg. Er leitet die bodenständige Nürnbergsche Malerei dieses Jahrhunderts ein und bestimmt ihr Gesicht für die nächsten Jahrzehnte. Von STANGE wird ihm außer dem Imhoffschen Altar in der St. Lorenz-Kirche in Nürnberg noch der Rest des Deichsler'schen Altares zugeschrieben, der stilistisch älter ist und einen noch stärkeren Zusammenhang mit der böhmischen Malerei verrät, der auch im Imhoffschen Altar deutlich spürbar bleibt. Derselben Werkstätte dürften zwei Altarfragmente in der Pfarrkirche in Münnernstadt angehören (Marientod und Predella mit Halbfiguren von Heiligen). Als direkter Nachfolger des

Meisters ist der Meister des Bamberger Altars anzusehen, der nach STANGE auch am Imhoffschen Altarwerk bereits mitgearbeitet hat.

STANGE IX. — GEBHARDT, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg 1908. — MUSPER, Gotische Malerei nördlich der Alpen, 1961.

### 53. Flügelaltar.

Tafel 13

Mittelbild: Krönung Mariae; linker Flügel: der hl. Jacobus minor, zu seinen Füßen der Stifter Konrad Imhoff und seine dritte Frau Elisabeth Schatz (verh. 1418, gest. 1421); rechter Flügel: der hl. Philippus, zu seinen Füßen die erste und zweite Gemahlin Konrad Imhoffs. Die vom Altar abgetrennten Flügelrückseiten und die Standflügel zeigen die Heiligen Matthaeus, Bartholomaeus, Paulus, Andreas, Matthias und Jacobus major vor übermaltem blauen Grund, die Rückseite des Mittelbildes ist ebenfalls vom Altar getrennt worden (jetzt im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg).

Fichtenholz, Mitteltafel  $118 \times 77$  cm, Flügel je  $118 \times 33$  cm.

Der Altar, das Hauptstück der Nürnberger Malerei um 1420 wurde von Konrad Imhoff (gest. 1449) in den Jahren zwischen 1418 und 1422 in die St. Lorenz-Kirche in Nürnberg gestiftet: Auf dem Altar erscheinen nur die ersten drei Frauen Imhoffs, der nach dem Tod der dritten Frau Elisabeth Schatz (gest. 1421) 1422 sich mit Clara Volckamer verehelichte. Die Flügelbilder werden von STANGE als Werkstattarbeit bezeichnet, die Rückseite des Mittelbildes einem eigenen Meister zugeschrieben, dem nach dem 1429 von Burckhardt Löffelholz in die Franziskanerkirche in Bamberg gestifteten Kreuzigungsaltar (München, Pinakothek) genannten „Meister des Bamberger Altares“.

„Nürnberger Malerei 1350 bis 1450“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 1931, Nr. 43. „Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer“, Paris 1950, Nr. 62.

H. THODE, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1891, S. 31 f. — E. ABRAHAM, Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1915, S. 6 f. — K. GERSTENBERG, Die St. Lorenzkirche in Nürnberg, Burg b. Magdeburg 1928, S. 33, 102. — Ausstellung Nürnberger Malerei 1350—1450, Nürnberg 1931. — E. LUTZE und E. H. ZIMMERMANN, Nürnberger Malerei 1350 bis 1450, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930/31,



S. 30. — Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1937, S. 92 f. — E. LUTZE, Die Nürnberger Pfarrkirchen St. Sebald und St. Lorenz, Berlin 1939, S. 64, pl. 23.

Nürnberg, Evang.-luth. Kirchenstiftung St. Lorenz.

## MEISTER DER VOTIVTAFEL VON ST. LAMBRECHT („HANS VON TÜBINGEN“).

Der bedeutendste Schüler und Nachfolger des „Meisters der Anbetung“ und einer der Hauptvertreter des ausgehenden weichen Stils in Österreich.

Das Hauptwerk der Bildergruppe, die ihm zugeschrieben wird, ist die „Votivtafel von St. Lambrecht“, die den Notnamen gegeben hat. Zu seinem Opus zählen neben Tafelbildern auch Glasfenster, Buchmalereien, Handzeichnungen und Holzschnitte. Auf Grund der als Signatur betrachteten Kleiderinschrift „JOHAN“ auf der „Kreuztragung“ in Linz hat OETTINGER — in der Folge vielfach umstritten — den Meister mit dem seit 1433 als „Maler Hans“, von 1449 bis 1462 als „Hans von Tübingen“ in Wiener Neustadt mehrmals urkundlich erwähnten Maler identifiziert. Anschließend wurde Hans von Tübingen mit dem als Bildhauer bekannten Hans von Judenburg gleichgesetzt (GARZAROLLI, RASMO). Diesen Identifizierungsversuchen stellt sich die Meinung anderer Forscher entgegen (BALDASS, STANGE), die die Schaffenszeit, unseres Meisters früher ansetzen (um 1420—1440); damit würde die Identifizierung mit Hans von Tübingen aus zeitlichen Gründen unmöglich, während die mit Hans von Judenburg aus stilistischen Gründen angezweifelt wird.

W. SUIDA, Österreichische Malerei in der Zeit Erzherzog Ernsts des Eisernen, in: *Ars Austriae* 4, Wien 1926. — F. GROSSMANN, Zur österreichischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jhdts., in: *Belvedere* 11, 1932/33, S. 51. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Zur Identität des Votivtafelmeisters von St. Lambrecht mit Hans von Judenburg, in: *Festschrift für E. W. Braun*, 1931, S. 47. Anhang von F. POPELKA, S. 54. — PÄCHT, S. 69. — L. BALDASS, Zur Chronologie, Werkstattführung und Stilableitung des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel, in: *Kirchenkunst* 1934, S. 102/10. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen, in: *Jb. Kh.* S. 1934, S. 29 ff. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Zur Stilbildung und Filiation der obersteirischen Malerschulen, im besonderen des Meisters der Votivtafel von St. Lambrecht, in: *Festschrift 70 Jahre Steiermärkischer Kunstverein*, Graz 1935, S. 39 ff. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 1 ff. — L. BALDASS, Malerei und Plastik um 1440 in Wien, in: *Wiener Jb. für Kunst-*

geschichte 1953, S. 9, Anm. 7. — N. RASMÓ, *Sinopia di affresco medioevale nella parrocchiale di Bolzano*, in: *Cultura atesina* 1954, S. 131 ff. — STANGE XI, S. 11 ff.

#### 54. Die Heilige Dreifaltigkeit von Engeln umgeben.

Goldgrund, Lindenholz. 25 × 21,5 cm, Originalrahmen. Das Röntgenbild zeigt Ritzlinien, die als Vorzeichnung auch auf anderen dem „Hans von Tübingen“ zugeschriebenen Werken vorkommen.

Das kleine, sehr reizvolle Bildtäfelchen ist ein Frühwerk des Meisters. Die Komposition baut sich aus dem Neben- und Übereinanderordnen von Gestalten auf, die fast die ganze Fläche ausfüllen, ohne dabei Räumlichkeit zu erzielen. Durch die kontrastierenden Richtungen der Körper wird eine Bewegtheit im Bilde hervorgerufen.

Slg. St. v. Auspitz, Wien. Geschenk der Kunsthandlung K. W. Bachstitz in Den Haag an die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums; aus dieser 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Ausstellung „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 52. „Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Wien 1946, Nr. 16. „L'Exposition des primitifs allemands“, Paris 1950, Nr. 7.

H. TIETZE, *Early Austrian Painting*, in: *Burlington Magazine* 1929, Juli, S. 30. — O. BENESCH, *Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei*, in: *Jb. Kh.* S. 1930, S. 166. — L. BALDASS, *Zur Chronologie, Werkstattführung und Stilableitung des Meisters der St. Lambrecht Votivtafel*, in: *Kirchenkunst*, 1934, S. 104. — *Kat. der Gemäldegalerie*, Wien 1938, Kunsthistorisches Museum, S. 104, Nr. 1815. — K. OETTINGER, *Hans von Tübingen und seine Schule*, Berlin 1938, S. 21. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, *Die steirischen Malerschulen bis zur Mitte des 15. Jhdts.*, in: *Das Joanneum*, Graz 1943, S. 207. — *Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst*, Wien 1953, Nr. 23. — STANGE XI, S. 14.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4912.

#### 55. Die Votivtafel von St. Lambrecht.

Fichtenholz. 79 × 167 cm; im Originalrahmen (7,5 cm).

Nach dieser Tafel wurde der Notname des Künstlers geprägt, der von OETTINGER mit Hans von Tübingen identifiziert wird. Hauptwerk des Meisters, in dem Anklänge an die Kunst des „Meisters der Anbetung“ und an oberitalienische Arbeiten, aber auch an die Reiter-

siegel Rudolfs IV. und seiner Nachfolger zu bemerken sind. Spätphase des „weichen Stils“. Entstanden vor 1430.

Die Zweiteiligkeit des Themas bestimmt die Bildkomposition. Auf der linken Seite die Mariazeller Muttergottes als Schutzmantelmadonna mit den beiden vorne knienden Stiftern Abt Heinrich Moyker von St. Lambrecht (1419—1455) und Thomas Hofmann von Weitra, Kaplan der Peterskirche in St. Lambrecht. Die vor der Madonna kniende Heilige ist vermutlich Hedwig, die Tochter des Grafen Berthold von Andechs und Tirol. Auf der rechten Seite die Türken Schlacht mit König Ludwig dem Großen von Ungarn (gest. 1381). Der damals errungene Sieg galt als das höchste Wunder der Mariazeller Gnadenmutter und gab zur Stiftung einer Kapelle Anlaß. Dieselbe Schlacht ist auch auf einem Glasgemälde der St. Lambrechter Peterskirche und im Tympanonrelief der Mariazeller Kirche dargestellt. Während GARZAROLLI im Anschluß an OETTINGER die Kirche in Mariazell für den ursprünglichen Bestimmungsort der Votivtafel hält, glaubt WONISCH, die Tafel sei für St. Lambrecht gemalt worden. Seit dem 17. Jhdt. (1630) in der Sakristei der Peterskirche in St. Lambrecht nachweisbar.

Ausstellung „Gotik in Österreich“, Wien 1926, Nr. 14. „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 47. „Steirische Plastik und Malerei bis 1440“, Graz 1936. „Exposition d'art autrichien“, Paris 1937. „Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Wien 1946, Nr. 13. „Große Kunst aus Österreichs Klöstern“, Wien 1950, Nr. 151. „L'Art du moyen âge en Autriche“, Paris 1950, Nr. 90.

W. SUIDA, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernsts des Eisernen und König Albrechts II., Wien 1926, S. 9 f. — PÄCHT, S. 10 f., 69. — O. BENESCH, Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1930, S. 155 ff. — L. BALDASS, Zur Chronologie, Werkstattführung und Stilableitung des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel, in: Kirchenkunst 1934, S. 10 ff. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Zur Stilbildung und Filiation der oberösterreichischen Malerschulen, im besonderen des Meisters der Votivtafel von St. Lambrecht, in: Festschrift des Steiermärkischen Kunstvereines, Graz 1935. — O. WONISCH, Eine Votivtafel in zwei Bruchstücken, in: Kirchenkunst 1936, S. 10 f. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 22 ff. — TH. MUSPER, Der früheste Stecher — ein Oberdeutscher, in: Pantheon 1941, S. 203 f. — O. DEMUS, Hans von Tübingen, Votivtafel, Klagenfurt-Wien 1947. — O. WONISCH, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht (Österr. Kunsttopographie), Wien

1951, S. 112. — O. SCHWARZ, Kunst des Mittelalters, Kat. des Joanneums, Graz 1955. — O. WONISCH, Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeller Gnadenkirche, Graz 1960 (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde v. Stmk., Bd. 19). — STANGE XI, S. 11. f.

Graz, Alte Galerie des Landesmuseums Joanneum; Leihgabe des Benediktinerstiftes St. Lambrecht.

## 56. Die Kreuzigung Christi. Um 1430.

Goldgrund, Fichtenholz. 75 × 52 cm, Originalrahmen. Gegenstück zu Kat.-Nr. 57. Die beiden Tafeln bildeten wahrscheinlich ein Diptychon. Durch die Anordnung von knienden und stehenden Gestalten wird eine gewisse Illusion von Räumlichkeit gewonnen. Die Gegenüberstellung von Gruppen und Einzelfiguren — als Träger verschiedener seelischer Gehalte — bewirkt eine dramatische Spannung, die durch die lebhaften Gebärden, durch den Reichtum der Typen noch mehr betont wird. Auf gewisse Ähnlichkeiten mit dem „Londoner Gnadenstuhl“ hat BALDASS als erster verwiesen.

Ehemals Slg. Trau, Wien. 1932 vom Kunsthistorischen Museum erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Ausstellung „Gotik in Österreich“, Wien 1926, Nr. 16. „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 51. „Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Wien 1946, Nr. 15. „L'Exposition des primitifs allemands“, Paris 1950. „L'Art du moyen âge en Autriche“, Genf 1950, Nr. 93.

W. SUIDA, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrechts II., in: *Ars Austriae* 4, 1926, S. 9 f. — PÄCHT, S. 69. — O. BENESCH, Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: *Jb. Kh.* S. 1930, S. 155 ff. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Zur Identität des Votivtafelmeisters von St. Lambrecht mit Hans von Judenburg, in: *Festschrift für E. W. Braun*, 1931, S. 47. Anhang von F. POPELKA, S. 54. — L. BALDASS, Zur Chronologie, Werkstattführung und Stilableitung des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel, in: *Kirchenkunst* 1934, S. 102. — Kat. der Gemäldegalerie, Wien 1938, Kunsthistorisches Museum, S. 104, Nr. 1765 a. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 136. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Die steirischen Malerschulen bis zur Mitte des 15. Jhdts., in: *Das Joanneum*, Graz 1943. — O. DEMUS, Hans von Tübingen Votivtafel, in: *Meisterwerke der österreichischen Tafelmalerei*, 1947.

— Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 12. — STANGE XI, S. 11 ff.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4902.

### 57. Die Kreuztragung Christi.

Goldgrund, Fichtenholz. 74 × 50,3 cm. Am Rande etwas beschnitten. Gegenstück zu Kat.-Nr. 56.

Die Komposition ist von sienesischen Vorbildern in Art der Kreuztragung des Simone Martini im Louvre abhängig (BALDASS).

1922 von der Familie P. Cassirer, Berlin, durch das Kunsthistorische Museum erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Ausstellung „Gotik in Österreich“, Wien 1926, Nr. 17. „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 50. „Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Wien 1946, Nr. 14. „L'Art du moyen âge en Autriche“, Genf 1950, Nr. 92. „L'Exposition des primitifs allemands“, Paris 1950.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4903.

## MEISTER DER LEGENDE DES HL. BENEDIKT.

Zwei Tafeln eines Polyptychons mit Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt, von dem noch zwei weitere Tafeln erhalten sind (Uffizien, Florenz).

### 58. Der jugendliche Benedikt stellt das zerbrochene Sieb seiner Amme wieder her.

Holz. 108 × 66 cm.

1937 aus der Coll. Cannon in die Uffizien, Florenz.

### 59. Hl. Benedikt als Einsiedler in einer Schlucht am Monte Subiaco.

Holz. 116 × 65 cm.

1893 erworben von Achille Cantoni, Mailand. Mailand, Poldi-Pezzoli. Von der Zusammengehörigkeit der vier Tafeln ist man allgemein überzeugt, auch wenn man, wie COLETTI annimmt, daß nur die drei Tafeln aus den Uffizien von ein und demselben Maler sind, diejenige aus Mailand jedoch von einem anderen stamme. — Für die Malerei des frühen Quattrocento stellen die vier Tafeln ein höchst interessantes Problem dar, das noch immer nicht endgültig gelöst zu sein scheint. Nach der Meinung der meisten gehören sie in den höfischen Kunstkreis Oberitaliens und stehen sowohl zu Stefano da Verona, Gentile da Fabriano, Pisanello, Giambono in enger Beziehung. So stammt z. B. das Motiv des Eremiten in der



altertümlich unrealen Felslandschaft, wobei aber der Pflanzenwuchs lebendige Naturbeobachtung verrät, aus den Miniaturen und Skizzenbüchern des späten lombardischen Trecento. Andere Elemente weisen eher auf das von Gentile beeinflusste venezianische Milieu hin, weshalb der „Eremit“ von der Direktion des Museo Poldi-Pezzoli als „Venezianisch“ katalogisiert wird. RASMO schreibt die Tafel dem „Maestro degli Innocenti“ zu, den er mit dem Österreicher Teodorico d'Ivano d'Alemagna identifiziert. FIOCCO jedoch denkt an einen Meister Wenzeslaus, also einen böhmischen Maler, eine Meinung, die von der Direktion der Uffizien geteilt wird. Analog den verschiedenen Möglichkeiten der Zuschreibung variieren auch die Datierungen, und zwar zwischen dem zweiten und vierten Jahrzehnt des 15. Jhdts.

„Kunstschätze der Lombardei“, Zürich 1948/49. „Da Altichiero a Pisanello“, Verona 1958.

A. VENTURI, La Galleria Crespi in Milano, 1900. — Catalogo del Museo Poldi Pezzoli, Milano 1902. — B. BERENSON, The North Italian Painters, London-New York 1907, S. 302. — J. P. RICHTER, A descriptive catalogue of old Masters of the Italian School. Villa Doccia, Fiesole. Florenz 1914. — VAN MARLE, 1926, VII, S. 292. — E. SANDBERG-VAVALÀ, La pittura veronese del '300 e del primo '400, S. 324, Verona 1926. — G. M. RICHTER, Pisanello again, The Burlington Magazine LVIII, S. 235. — B. BERENSON, Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932. — B. BERENSON, Pitture Italiane del Rinascimento, Mailand 1936. — A. MORASSI, Il Museo Poldi Pezzoli (itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia), 2. Aufl., S. 13, Rom 1936. — F. WITTEGENS, Il Museo Poldi-Pezzoli a Milano, Il Fiore dei Musei e Monumenti d'Italia, S. XXVII, Mailand 1937. — B. DEGENHART, Pisanello, S. 29, Wien 1942. — R. LONGHI, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, S. 8 und 48, Florenz 1946. — L. COLETTI, Pittura veneta dal '300 al '400, Arte Veneta I, S. 257, 1947. — L. COLETTI, Il Maestro degli Innocenti, Arte Veneta II, S. 30 ff., 1948. — R. PALLUCCHINI, Veneti alle Mostre Svizzere, Arte Veneta II, S. 166 ff., 1948. — E. ARSLAN, Intorno a Giambono e a Francesco de Franceschi, Emporium, CV, S. 285, 1948. — B. DEGENHART, Le quattro tavole della legenda di S. Benedetto, opere giovanili del Pisanello, Arte Veneta, III, S. 7 ff., 1949. — F. RUSSOLI, Il Museo Poldi Pezzoli in Milano, S. 28, Florenz 1951. — F. BOLOGNA, Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento, Arte Veneta, VI, S. 7 ff., 1952. — G. FIOCCO, Niccolò di Pietro, Pisanello, Venceslao, Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, XXXVII, gennaio-marzo, S. 11 und 13, 1952.

— R. BRENZONI, Pisanello pittore, S. 196 ff., Florenz 1952. — N. RASMO, Note sui rapporti tra Verona e l'Alto Adige nella pittura del tardo Trecento, Cultura Atesina 1952. — L. COLETTI, La Pittura Veneta del Quattrocento, Novara 1953. — B. DEGENHART, Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti, Arte Veneta, VII, S. 182, 1953. — O. FERRARI, Un'opera di Niccolò di Pietro, Commentari, IV, n. 3, luglio-settembre, S. 228, 1953. — L. GRASSI, Tutta la pittura di Gentile da Fabriano, S. 68, Mailand 1953. — F. RUSOLI, La Pinacoteca Poldi Pezzoli, S. 227, Mailand 1955. — R. LONGHI, Appunti sul catalogo della Mostra di Verona, Paragone 1958. — B. DEGENHART, in: Dizionario Biografico degli Italiani I, 1962.

Florenz, Galleria degli Uffizi,

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli, Kat.-Nr. 591.

## MEISTER DES LONDONER GNADENSTUHL (MEISTER DER ST. LAMBRECHTER STRAHLEN- KRANZ-MARIA).

Benannt nach dem Gnadenstuhlbild der Londoner National Gallery, Kat.-Nr. 60. Steirischer Meister, tätig um 1420—1440. Vermutlich in der Werkstatt des Hans von Tübingen geschult. Beziehungen zur Kölner Malerei.

### 60. Der Londoner Gnadenstuhl.

Tafel 14

Gott Vater hält seinen ans Kreuz gehefteten Sohn Christus in den ausgebreiteten Armen vor der Brust. Dieser Bildtypus erscheint zum erstenmal auf Fensterscheiben von St. Denis, weshalb angenommen wird, daß die Konzeption dieses Typus, der seitdem im Norden verbreitet ist, von Abt Suger von St. Denis stammt (E. MÂLE, Iconographie de l'art religieux, Paris).

Goldgrund. Tannenholz mit Leinwand überzogen, 118 × 115 cm, mit Rahmen. Auf der Rückseite Rankenornament (in grüner Erde auf weiß). Ursprünglicher Rahmen mit punzierter Ornamentleiste am Rande des Goldgrundes an drei Seiten des Bildes. Der untere Teil des Rahmens neu. An den Seiten des Rahmens sichtbare Spuren für die Montierung von Flügeln. Mittelstück eines Altares, dessen Seitenflügel vermutlich die Rastenberger Tafeln bildeten (Kat.-Nr. 61 und 62).

Anfänglich für burgundisch, französisch oder rheinisch gehalten. Zuerst von SUIDA der österreichischen Kunst zugesprochen. Im Mittelpunkt von Diskussionen in bezug auf seine Zuschreibung: Meister der St. Lambrechter Motivtafel (PÄCHT), „Hauptwerk der nieder- bzw. innerösterreichischen Tafelmalerei des reinen ‚weichen‘

Stils bevor er in seine Spätphase tritt“ (BALDASS). Die stilistische Verwandtschaft sowie Ähnlichkeiten in Technik und Ornamentik mit den Rastenberger Tafeln (GROSSMANN, OETTINGER) kamen nach der Restaurierung der letzteren noch mehr zum Vorschein (O. DEMUS). — Entstanden um 1430.

Zuerst in der Schweiz (Zollstempel aus Luzern, Rückseite). 1921 bei einem Kunsthändler in Florenz. Angeblich ehemaliger Besitz eines Mitgliedes der italienischen königlichen Familie in Piemont. Dann im Besitz von Cassirer, Berlin. 1922 von der National Gallery, London, erworben.

CH. HOLMES, Recent additions to the National Gallery, in: Burlington Magazine, 1922, S. 76. — W. SUIDA, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernsts des Eisernen und König Albrechts II., Wien 1926, S. 24. — PÄCHT, S. 10, 69. — O. BENESCH, Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1930, S. 167. — F. GROSSMANN, Zur österreichischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jhdts., in: Belvedere 1932/33, S. 54. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 71 f. — M. DAVIES, Paintings and Drawings on the Back of National Gallery Pictures, 1946, pl. 36. — M. LEVEY, The German School, National Gallery Catalogues, London 1949, S. 7 f. — L. BALDASS, Malerei und Plastik um 1440 in Wien, in: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte 1953, S. 10, Anm. 9. — J. ZYKAN, Die gotischen Tafeln aus Rastenberg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1954, S. 5 f. — STANGE XI, S. 62. London, National Gallery, Inv.-Nr. 3662.

### **Zwei Altarflügel.**

#### **61. Madonna mit Kind.**

**Tafel 15**

Innenseite eines linken Altarflügels. Goldgrund.

#### **Hl. Laurentius.**

Abgesägte Außenseite des linken Altarflügels. Ungrundiert.

Fichtenholz. 117 × 52 cm. Ursprünglich vermutlich nur der Heiligenschein vergoldet.

#### **62. Hl. Stephanus.**

**Tafel 15**

Innenseite eines rechten Altarflügels. Goldgrund.

Die Dalmatika des Heiligen zeigt ein reiches Brokatmuster in Goldpurpur auf Silber lasiert. Ebenso wie die „Madonna mit Kind“ am Rande mit feiner Punzierung umlaufend ornamentiert.

**Hl. Nonne mit Buch und Totenkopf.**

Abgesägte Außenseite des rechten Altarflügels. Ungründiert. Fichtenholz. 117 × 52 cm.

Ursprünglich vermutlich nur der Heiligenschein vergoldet.

Die Zusammengehörigkeit der Tafeln (Sonntags- und Werktagsseite eines Altares) ergab sich nach einer genauen Untersuchung des Holzes bei der in den Jahren 1951—1953 im Bundesdenkmalamt durchgeführten Restaurierung.

Der Stil der Gewänder, besonders auch die Ornamentik an der Dalmatika des hl. Stephanus, ist ebenso wie die Technik mit dem „Londoner Gnadenstuhl“ auf das engste verwandt. Dies führte zur Annahme, daß die Tafeln die Seitenflügel eines Altares bildeten, dessen Mittelstück der „Londoner Gnadenstuhl“ gewesen ist. Die Differenz in den Maßen läßt gewisse Zweifel aufkommen. Jedenfalls sind alle Tafeln in ungefähr derselben Zeit entstanden.

Slg. der Grafen Thurn-Valsassina, Burg Rastenberg im Waldviertel, Niederösterreich. Wahrscheinlich in der josefinischen Zeit aus österreichischem Klosterbesitz angekauft.

Die Gotik in Niederösterreich, Krems 1959, Nr. 14—15. — F. GROSSMANN, Zur österreichischen Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jhdts., in: *Belvedere*, 1932/33, S. 52 f. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 72 ff. — L. BALDASS, Malerei und Plastik um 1400 in Wien, in: *Wiener Jb. f. Kunstgeschichte* 1933, S. 10, Anm. 9. — J. ZYKAN, Die gotischen Tafeln aus Rastenberg, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 1954, S. 1 ff. — STANGE XI, S. 62.

Schloß Rastenberg, Sammlung Ing. Philipp Thurn-Valsassina.

**63. Thronende Maria mit Kind, um 1425,**

im Strahlenkranz, der von einer Engelglorie umgeben ist. Goldgrund. Fichtenholz. 58 × 55,5 cm. Fragment derselben Motivtafel wie Kat.-Nr. 64. 1838 übermalt: Thron, Lendentuch, Kronen sowie der ganze Strahlenkranz. Ursprünglich gepunzter Strahlenkranz ohne Flammenzungen. Goldgrund erneuert.

Anlehnung an einen Typus vom Anfang des 15. Jhdts., vermutlich an den eines berühmten Gnadenbildes. Die Faltenführung ist bezeichnend für die Spätzeit des „weichen“ Stils.

Stift St. Lambrecht. Einer Aufschrift aus dem Jahre 1838 auf der Rückseite der Tafel zufolge aus Neumarkt (GARZAROLLI, *Ausst.-Kat.*

1936). Leihgabe in der Alten Galerie des Landesmuseums Joanneum, Graz.

Ausstellung „Gotik in Österreich“, Wien 1926, Nr. 13. „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 35. „Große Kunst aus Österreichs Klöstern“, Wien 1950, Nr. 155. „L'Art du moyen âge en Autriche“, Genf 1951, Nr. 98.

W. SUIDA, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernsts des Eisernen und König Albrechts II., Wien 1926, S. 16. — PÄCHT, S. 82. — L. BALDASS, Zur Chronologie, Werkstattführung und Stilableitung des Meisters der Lambrechter Votivtafel, in: *Kirchenkunst* 1934, S. 108. — O. WONISCH, Eine Votivtafel in zwei Bruchteilen, in: *Kirchenkunst* 1936, S. 10 f. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 70 ff. — O. WONISCH, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht, *Österr. Kunsttopographie*, Wien 1951, S. 111 f. — STANGE XI, S. 62. — O. SCHWARZ, Kunst des Mittelalters, Kat. des Joanneums, Graz 1955.

Graz, Alte Galerie des Landesmuseums Joanneum; Leihgabe Benediktinerstift St. Lambrecht.

#### **64. Die Heiligen Andreas und Johannes Ev. empfehlen zwei St. Lambrechter Benediktiner der Madonna.**

Goldgrund. Fichtenholz. 60 × 46 cm. Fragment derselben Votivtafel wie Kat.-Nr. 63. Unter dem erneuerten Goldgrund der Marien tafel wurde die Fortsetzung des Schriftbandes neben dem Kopf des hl. Johannes erkannt, wodurch die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke festgestellt wurde. Die ursprüngliche Gesamtkonzeption des Votivbildes, mit rekonstruierten Maßen 118 × 85,5 cm, bleibt unbekannt. Wahrscheinlich entsprach dem Stifterfragment rechts auf dem schmäleren, in Verlust geratenen Teil eine analoge Gruppe. Die beiden Stiftermönche sind vermutlich die Lambrechter Kleriker Andreas Graslaber (gest. 1438) und Johannes Meißner. Diese Identifizierung sowie der Stil der Tafel würden für eine Entstehung um 1425 sprechen. Stift St. Lambrecht; 1638 noch in der Stiftskirche von St. Lambrecht vorhanden.

Ausstellung „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 34. „Große Kunst aus Österreichs Klöstern“, Wien 1950, Nr. 156.

W. SUIDA, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernsts des Eisernen und König Albrechts II., Wien 1926, S. 16. — PÄCHT, S. 82. — L. BALDASS, Zur Chronologie, Werkstattführung und Stilableitung des Meisters der Lambrechter Votivtafel, in: *Kirchenkunst*



1934, S. 108. — O. WONISCH, Eine Votivtafel in zwei Bruchteilen, in: *Kirchenkunst* 1936, S. 10 f. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 71. — O. WONISCH, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht, Österr. Kunsttopographie, Wien 1951, S. 111. — O. SCHWARZ, Kunst des Mittelalters, *Kat. des Joanneums*, Graz 1955. — STANGE XI, S. 62.

St. Lambrecht, Benediktinerstift.

## MEISTER DES ORTENBERGER ALTARES.

### 65. Hochaltar der Kirche zu Ortenberg in Oberhessen.

Tafel 94

Mittelteil mit der Darstellung der Heiligen Sippe.

Leinwand auf Tannenholz. 100 × 162 cm.

Die Darstellungen des Ortenberger Altares: Auf der Mitteltafel folgende in den Heiligenscheinen bezeichnete Heilige: in der Mitte Maria mit dem Christuskind, links von ihr (nach rechts folgend) Maria Cleophas mit ihren beiden jüngsten Kindern Simon und Joseph am Arm, die älteren Jacobus minor und Judas Taddaeus zu ihren Füßen, Maria Alpheus, die hl. Anna und der hl. Joseph. Rechts von Maria die hl. Elisabeth mit Johannes d. T., Ismeria (die Schwester der hl. Anna) und ihr Urenkel, der hl. Servatius. In der unteren Reihe Maria Salome mit Jacobus maior und Johannes Ev., die drei heiligen Jungfrauen Agnes, Barbara und Dorothea. Die Darstellung der Heiligen Sippe erscheint hiermit mit einer *Conversatio mystica* verbunden. Die Figuren stehen vor Goldgrund, die Gewänder sind Silber unterlegt und gelb lasiert, wodurch im gesamten ein der Goldschmiedekunst angenäherter Eindruck entsteht.

Dieses Hauptwerk der Mittelrheinischen Malerei ist mit größter Wahrscheinlichkeit in Mainz in der Zeit zwischen 1410 bis 1420 entstanden. Das Werk wurde von BACK etwas später (nach 1420) datiert, aber von STANGE als vor 1420 entstanden bezeichnet. Die nächsten stilistischen Verwandten sind die Statuen des Memorienportals am Mainzer Dom.

Das Werk stammt aus der Pfarrkirche zu Ortenberg; seit 1846 im Besitz des Museums in Darmstadt. W. FRANK (Hessisches Archiv XII) vermutet, daß es sich um eine Stiftung eines von Eppstein handelt. Es käme am ehesten Gottfried VIII. von Eppstein-Münzenberg in Frage. BACK hingegen denkt eher an eine Stiftung des Klosters Konradsdorf, dem die Kirche in Ortenberg zugehörte.

Alte Kunst am Mittelrhein, Darmstadt 1927, Nr. 290. Deutsches Glas. 2000 Jahre Glasveredelung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

1935, Nr. 78, 82/10. Kunstschatze aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Mathildenhöhe, Darmstadt 1948, Nr. 4.

F. BACK, Verzeichnis der Gemälde im Großherzoglichen Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Darmstadt 1914, Nr. 4. — F. BACK, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt a. M. 1910, S. 56. — C. GLASER, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 79. — E. BUCHNER und K. FEUCHTMAYR, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik I, Augsburg 1924, S. 16. — A. L. MAYER, in: Mü. Jb., N. F. IV (1927), S. 326. — STANGE III (1938), S. 131. — L. DEMONTS, in: Rivista d'Arte XX (1938), S. 232.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

## MEISTER DER PASSIONSTÄFELCHEN, um 1400.

### 66. Christus vor Kaiphas.

Lindenholz. 26,5 × 22 cm.

Zuerst von BENESCH der österreichischen Kunst zugeschrieben und mit zwei anderen kleinformatigen Tafelchen mit Passionsszenen in Zusammenhang gebracht: Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Kreuzannagelung Christi) und Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes). Da das Kölner Bild schmaler und aus einem anderen Material ist, scheinen die stilistisch einheitlichen Stücke nicht zu dem gleichen Verband zu gehören, sind aber sicherlich von derselben Hand ausgeführt worden. Der noch an trecenteske Kunsttradition anknüpfende Meister war wahrscheinlich in der Zeit um 1400 in Wien tätig.

Slg. Dr. A. Figdor, Wien; 1930 Geschenk des Professors L. Baldass an die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

„Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Wien 1946, Nr. 7. — „L'Art du moyen âge en Autriche“, Genf 1950, Nr. 84.

O. BENESCH, Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1930, S. 66 f. — L. BALDASS, Der Wiener Schnitzaltar, in: Jb. Kh. S. 1935, S. 44. — K. OETTINGER, Zur Malerei um 1400 in Österreich, in: Jb. Kh. S. 1936, S. 60. — Kat. der Gemäldegalerie, Wien 1938, Kunsthistorisches Museum, S. 120, Nr. 1803. — THIEME-BECKER, Bd. 37, S. 266. — Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 21. — W. BUCHOWIECKI, Geschichte der Malerei in Wien, in: Geschichte der Stadt Wien, Wien 1955, S. 15. — STANGE, XI, S. 33.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4911.

## MEISTER DES ULMER HOCHALTARES.

### 67. Enthauptung Johannes des Täufers.

Leinwand über Fichtenholz, 92,8 × 61,3 cm.

Eine von 18 Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben, der Geschichte Johannes des Täufers, der Apostelgeschichte sowie paarweise angeordneten Figuren von disputierenden Aposteln und Propheten, die die Reste eines umfangreichen Altarwerkes bilden. Die übrigen Tafeln teils in der Staatsgalerie in Stuttgart (Gastmahl des Herodes, Joachim und Anna, Aufnahme Mariae in den Himmel, Prophet Sophonias), teils in Privatbesitz (Rückweisung Joachims, Verkündigung der Geburt Mariae, Verlobung Mariae, Johannesprobe, Andreas vor dem Herrscher in Patras, Kreuzigung des Andreas, Johannes und Jesaias, Jacobus Maior und Amos, Jacobus minor und Daniel, Philippus und Hosea, Judas und Ezechiel, Matthaeus und Micha, Thomas). Die Herkunft des Meisters ist umstritten: BUCHNER und STANGE ordnen das Werk der bayerischen Malerei ein, während BAUM, MUSPER und BUSHART es als schwäbisch bezeichnen (möglicherweise in Ulm entstanden). Eine verwandte Tafel mit dem Tempelgang Mariae (München, Nationalmuseum), die aber von einem anderen Altar stammt, gibt den Hinweis auf Bayern: auf der Rückseite dieser Tafel ist eine weibliche Heilige dargestellt, die als hl. Edigna bestimmt wurde. Die hl. Edigna ist nachweislich nur in Puch bei Fürstenfeld an der Amper verehrt worden, womit ein Hinweis für die Provenienz der Münchener Tafel gegeben wäre. STANGE sieht stilistischen Zusammenhang mit der bayerischen Buchmalerei, insbesondere der Maihinger Weltchronik. BUSHART lehnt allerdings die Bestimmung der Heiligen als Edigna ab, wodurch der bayerischen Hypothese die Grundlage entzogen wird. Die Darstellung der „Goldenen Pforte“ ist im Ravensburger Fenster wieder verarbeitet, wodurch die schwäbische Hypothese eine gute Stütze erhält. Nach Mitteilung des Vaters des Vorbesitzers stammen die Tafeln aus dem Ulmer Münster, so daß vermutet wurde, daß es sich um die Reste des ersten Hochaltars des Ulmer Münsterchores ( konsekriert 1405) handelt.

Angeblich kamen die Tafeln aus dem Franziskanerinnenkloster Saulgau in Privatbesitz. Sammlung Dekan Dursch in Rottweil. Sammlung Beck, Ravensburg. Erworben 1949.

1926 Museum der Stadt Ulm.

M. SCHEFOLD, Eine Ausstellung oberdeutscher Malerei um 1400 im Museum der Stadt Ulm, in: Das Schwäbische Museum, 1926. —

J. BAUM, Zweiter Bericht des Museums der Stadt Ulm, 1927. — E. BUCHNER, Die Anfänge der Münchener Tafelmalerei (Katalog Neue Staatsgalerie München), 1935. — STANGE II, S. 180 f. — H. TH. MUSPER, Ein „Ulmer“-Altar vom Ende des 14. Jahrhunderts ?. in: Form und Inhalt (Festschrift Otto Schmitt), Stuttgart 1950. Katalog der Staatsgalerie Stuttgart (B. Bushart), 1957.

Stuttgart, Staatsgalerie.

## MEISTER DER HL. VERONICA.

Genannt nach dem Bild der hl. Veronika in der Pinakothek in München. Die stärkste Persönlichkeit der Kölner Malerei am Anfang des 15. Jhdts., in deren Werken sich die Eigenart der Kölnischen Malerei des „weichen Stils“ klar manifestiert. Der Einfluß der Werkstatt dieses Meisters beherrscht in Köln selbst die Malerei des ersten Jahrhundertviertels, ist darüber hinaus aber bis Westfalen und Niedersachsen zu spüren.

E. FIRMENICH-RICHARTZ, W. v. Herle et H. Wynrich von Wesel, in: Zeitschr. f. christl. Kunst, t. 8, 1895, S. 236, 302 und 338. — C. ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 63. — C. G. HEISE, Norddeutsche Malerei, Leipzig 1918, S. 129. — H. REINERS, Die Kölner Malerschule, München-Gladbach 1925, S. 32 f., Taf. 17 (mit detaillierter Literaturangabe). — SCHWEITZER, Der Veronikameister und sein Kreis, Diss., Bonn 1935. — STANGE III, S. 57 f., Taf. 64, 65, 67. — C. LINFERT, Alt-Kölner Meister, München 1941, S. 44 f.

### 68. Der Kalvarienberg.

Eichenholz. 50,5 × 37,5 cm.

ALDENHOVEN ordnet das Bild der Schule des „Meisters Wilhelm“ ein, eine nicht faßbare Künstlerpersönlichkeit aus dem Ende des 14. Jhdts., in deren Oeuvre nach den Angaben der älteren Literatur sehr verschiedenartige Werke, wie z. B. die jüngeren Teile des Clarenaltares und die jetzt unter dem Begriff des Meisters der hl. Veronica zusammengefaßte Gruppe von Bildern eingegliedert worden waren. Der Kalvarienberg, unzweifelhaft von derselben Hand wie die hl. Veronica in München, wurde von STANGE als Frühwerk dieses Meisters erklärt, das von französischer Buchmalerei beeinflusst ist. Als Entstehungszeit nimmt STANGE das erste Jahrzehnt des 15. Jhdts. an, wogegen er die hl. Veronica um 1420 datiert. LINFERT lehnt STANGES Chronologie ab und sieht die Entwicklung des Meisters umgekehrt, wonach die hl. Veronica um 1410—1420, der Kalvarienberg aber erst um 1420 entstanden wäre. FÖRSTER datiert dieses Werk ca. um 1412.

Slg. Dietz, Koblenz; Slg. Clemens, Aachen; erworben 1912.

„Kunstschatten der Middeleeuwen“, Amsterdam 1949, Nr. 136.

C. ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902. — H. REINERS, Die Kölner Malerschule, München-Gladbach 1925. — STANGE III, 51, 57/58 ff., mit früherer Literatur. — U. BINDER-HAGELSTANGE, Der mehrfigurige Kalvarienberg in der rheinischen Malerei von 1300—1430, Berlin 1937, 31 ff. — K. H. SCHWEITZER, Der Veronikameister und sein Kreis, 1935, 26. — LINFERT, Alt-Kölner Meister, München 1941. — O. FÖRSTER, Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, Köln 1961.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. WRM 11.

#### 69. Der Schmerzensmann zwischen Maria und der hl. Katharina.

Holz. 41 × 24 cm.

Der Schmerzensmann erscheint hier umgeben von den Zeichen der Passion, so daß er gleichsam als Symbol des gesamten Leidensweges Christi aufgefaßt ist. Es sind fast alle Stationen erfaßt: Christus am Ölberg (Kelch am Berg), Verrat des Judas (Beutel), Gefangennahme (Laterne, Spieße), Verleugnung Petri (Hahn), Ecce homo (weisende Hand), Christus vor Hannas (Mütze), Christus vor Kaiphas (Mütze des Hohenpriesters), Christus vor Herodes (Krone), Christus vor Pilatus (Hut), Geißelung (Geißelsäule, Rute, Geißel), „Sie spien ihm ins Angesicht“ (Köpfe), „Sie schlugen ihm ins Angesicht“ (Hand), „Weissage, wer dich schlug“ (Binde), Handwaschung des Pilatus (Krug und Becken), Schweißstuch der Veronica (Schweißstuch der Veronica), Kreuznagelung (Nägel, Hammer), Kreuzigung (Kreuz), „Sie reichten ihm einen Ysop“ (Lanze mit Schwamm, Gefäß mit Essig), Seitenwunde Christi (Lanze des Longinus), „Sie stritten um sein Gewand“ (Gewand und Leibrock, Würfel, Messer), Kreuzabnahme (Zange), Grablegung (Grab, Bahrtuch und Salzgefäße). Über der Schmerzensmannndarstellung erscheint in einem Vierpaß der Pelikan, eines der signifikantesten eucharistischen Symbole. Stilistisch steht das Werk den Flügeln des Triptychons der Madonna mit der Wickenblüte bzw. dem Triptychon der Slg. Schnitzler nahe, so daß die Zuschreibung an denselben Meister berechtigt erscheint. Das Bild dürfte nicht vor 1420 entstanden sein, müßte also eine verhältnismäßig späte Arbeit des Veronica-Meisters sein.

Slg. Renders, Brügge; Slg. Göring, Berchtesgaden; Leihgabe des Belgischen Staates an das Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1952.



G. HULIN DE LOO und E. MICHEL, Collection RENDERS, Brügge 1927. — FIRMENICH-RICHARTZ, W. v. Herle und H. Wynrich v. Wesel, Zeitschr. f. Christl. Kunst 1895, S. 97—110 und 129—154. — E. MÅLE, *L'Art religieux de la fin du moyen-âge*, 2. Aufl., Paris 1922. — H. REINERS, *Die Kölner Maler-Schule*, Bonn und Leipzig 1925.

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Nr. 5070.

## MERAN, 1370—1372.

### 70. Flügelaltar aus Schloß Tirol.

Tafeln 9 und 10

Schrein mit turmbekrönter vergoldeter Mittelnische, die einst das geschnitzte Bildwerk einer thronenden Muttergottes enthielt, seitlich flankiert von zwei mit Flügeln verschlossenen Nischen mit versilberten Wänden, die zur Aufbewahrung und Schaustellung von Reliquiaren dienten. Darunter schmales breitgelagertes Nischengeschoß mit gleicher Ausstattung, das mit Eisengitter versehen ist und ebenfalls Reliquien enthielt (von der Schreintrückseite her durch Türe mit Sperrvorrichtungen zu öffnen). Der ganze Altarschrein mit zwei großen Bilderflügeln geschlossen, die oben mit Wimpergen und Fialen geziert sind (die gleiche Bekrönung am Schrein verloren).

An den Außenseiten der kleinen versilberten Nischenflügel Gemälde: links Heimsuchung, rechts Christi Geburt mit Verkündigung an die Hirten. Auf den großen Flügeln innen: links oben Verkündigung, unten Anbetung der Könige; rechts oben Marienkrönung, unten Marientod. In den Dreieckgiebeln die Brustbilder der Heiligen Katharina, Ursula, Margaretha und Elisabeth. Über der Mittelnische Christushaupt. An den Außenseiten der Flügel, ein nicht mehr erhaltenes plastisches Kreuz flankierend, Maria und Johannes, dahinter je ein Ritterheiliger (hl. Georg, hl. Siegmund?) mit den Stiftern des Altares: links Herzog Leopold III., über einen kleinen Wappenschild mit Tiroler Adler sich beugend, und seine Gemahlin Viridis von Mailand; rechts sein älterer Bruder Herzog Albrecht III. und dessen erste Gemahlin Elisabeth, Tochter Kaiser Karls IV. Oben in den äußeren Ecken die großen Wappenschilde Österreichs und Tirols. Seitenteile und Rückwand des Schreins mit grüner Rankenmalerei (zahlreiche Kratzinschriften des 15. bis 19. Jhdts.).

Tafelmalerei auf Buchenholz (Kreide über Leinen, eingeritzte Vorzeichnung), Innenbilder Goldgrund mit punzierten Ranken; Außenbilder blauer Grund mit gemalter roter Umrahmung. Maß des Schreins: 113 × 139 × 28,5 cm, Gesamthöhe mit Turm 249 cm.

Innsbruck, Stift Wilten, durch Abt Alois Röggl 1848 aus bäuerlichem Besitz im Dorf Tirol käuflich erworben.

Die Stifterfiguren, die Wappen und ihre Anbringung weisen darauf hin, daß dieses Altarwerk, der älteste erhaltene Flügelaltar des Alpenlandes, zwischen 1370 und 1372, und zwar in engstem Zusammenhang mit der endgültigen Sicherung des 1363 von Rudolf IV. für das Haus Österreich erworbenen Landes gestiftet, ja vielleicht geradezu als künstlerische Dokumentation dieses Ereignisses geschaffen wurde. Bei starkem Zusammenhang mit der damaligen österreichischen, mit Böhmen verbundenen Kunstentwicklung erweist sich der Altar in seinem Aufbau und der Art der künstlerischen Deutung seiner Maleereien als eine dem Tiroler Boden entwachsene Schöpfung. Unter den in der Zeit um 1370 in Meran namentlich faßbaren Künstlern (Magister Heinricus, Friedel der Maler, Konrad vom Tiergarten) ist neben dem älteren Heinrich vor allem Konrad vom Tiergarten als Urheber des Werkes in Frage zu ziehen, der zwischen 1379 und 1406, dem Jahr seines Todes, anscheinend laufend für den Meraner Hof tätig war, ja gewissermaßen der Hofmaler des Herzogs in Meran gewesen sein muß (Kat.-Nr. 192). Von OETTINGER und in seinem Gefolge von STANGE hingegen der Wiener Hofkunst zugewiesen.

„Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950.

V. OBERHAMMER, Der Altar von Schloß Tirol, 1948. — RASMO, Mittelalterliche Kunst Südtirols, Kat. der Bozener Kunstaussstellung 1948/49, Nr. 39. — Kat. Gotik in Tirol, Nr. 15, Innsbruck 1950. — OETTINGER, Z. Kw. 1952, S. 137. — STANGE XI, S. 6 ff.

Wilten, Prämonstratenser-Chorherrenstift.

## MICHELE DI MATTEO DA BOLOGNA (auch DELLA FORNACE oder DE CALCINA).

Bologneser Maler aus dem Anfang des 15. Jhdts., der auch in Siena tätig war, und unter dem Einfluß der Kunst des Gentile da Fabriano stand. Nachweisbar von 1416 bis 1447.

### 71. Vision von Sündenfall und Erlösung.

Adam und Eva unter dem Baum des Lebens, in dessen Krone der Gekreuzigte hängt. Eine Darstellung des Sündenfalls und der Erlösung von der Erbsünde durch Christus, wobei gleichzeitig auf die Überlieferung angespielt wird, nach welcher das Kreuz Christi aus dem Holz des Lebensbaumes hergestellt worden sein soll. Mit der

Heiligen, der in visionärem Zustand das Bild dieser Heilswahrheit erscheint, ist möglicherweise Birgitta von Schweden gemeint.

Holz. 75 × 100 cm.

Die Tafel wurde anfangs dem Lorenzo Salimbeni da Sanseverino (1374—1420) zugeschrieben, der mit seinem Bruder Jacopo der Hauptvertreter der internationalen Gotik in den Marken war und sich unter dem Einfluß der Schule von Fabriano gebildet hatte. Die Zuschreibung ist jedoch nicht überzeugend, weshalb man derzeit mehr dazu neigt, das Bild dem Michele di Matteo zuzuschreiben.

A. COLASANTI, Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino, in: *Bollettino d'Arte*, 1910, S. 431—434. — E. BRUNELLI, La Pinacoteca del Liceo Musicale di Pesaro, in: *Rassegna Marchigiana*, Anno 1<sup>o</sup>, Bd. 9, Nr. 338. — L. SERRA, L'Arte nelle Marche (Rom 1934), Bd. II, S. 267. — L. SERRA, Le Gallerie Comunali delle Marche (Anno 1925). — VAN MARLE, VIII, S. 240.

Pesaro, Museo Civico.

## MITTELRHEINISCHE SCHULE.

### 72. Teile eines Flügelaltars.

Tafeln 88 und 89

Die zwei Flügel zeigen Szenen aus dem Marienleben und der Passion. Auf der Innenseite folgende Darstellungen: linker Flügel: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige; rechter Flügel: Auferstehung, Himmelfahrt Christi (oberer Teil abgesägt), Pfingstfest, Marientod.

Auf den Außenseiten: linker Flügel: Ölberg, Dornenkrönung, Kreuztragung; außerdem befand sich eine Darstellung der Gefangennahme Christi auf diesem Flügel, die ebenso wie das Mittelstück des Altares (möglicherweise Skulpturen) verschollen ist; rechter Flügel: Christus vor Pilatus, Geißelung, Grablegung (es fehlt eine Darstellung von der mit STANGE angenommen werden kann, daß es sich um eine Kreuzabnahme gehandelt hat). Außerdem existiert eine kleine Tafel mit der trauernden Maria mit Johannes, offenbar sinngemäß zu einer Kreuzigung gehörig. Das Gegenstück, ein Longinus, ist aus älterer Quelle verbürgt. Innen- und Außenseiten sind auseinandergesägt.

Maße: Flügel 242 × 139 cm; abgesägte kleine Tafeln (Christus der Himmelfahrt und trauernde Maria) 155 × 73 cm.

Die Rekonstruktion des gesamten Altares ist nach LIEBREICH und STANGE so vorzunehmen, daß das Mittelstück durch einen überhöhten Mittelteil ausgezeichnet gewesen wäre. Hiemit wäre dieser Altar einer der frühesten dieses im 15. Jhd. so verbreiteten Typus.

Es ist dies daraus zu schließen daß die äußeren Flügelbilder der oberen Reihe der Innenseite ein höheres Format aufweisen als die übrigen Darstellungen. Dem müßten die beiden kleinen Tafelchen auf der Außenseite entsprechen (trauernde Maria und der verlorene Longinus), die hiemit über den Darstellungen des Christus vor Pilatus bzw. der verlorenen Gefangennahme angebracht gewesen sein dürften. Es liegt nahe, daß als Bekrönung des Mittelstückes ein Kruzifix über dem erhöhten Teil erschien, das bei geschlossenen Flügeln mit den Einzeltafeln der trauernden Maria und dem Hauptmann eine Kreuzigungsgruppe bildete. An dem Altar waren offensichtlich verschiedene Hände beteiligt, wobei ein Meister der Vorderseite und ein etwas schwächerer der Rückseite unterschieden werden können. Die Herkunft des Meisters ist viel diskutiert worden: NORDHOFF dachte an einen Maler, in dessen Stil sich Kölner und westfälische Tradition durchdringen. MENGELBERG und ALDENHOVEN reihten das Werk in die Kölner Malerei ein, FIRMENICH-RICHARTZ nennt es das Frühwerk des niederrheinischen Meisters der Kreuzigung 367 des Wallraf-Richartz-Museums. BACH, FEIGEL, STANGE und LIEBREICH lokalisieren den Altar am Mittelrhein. STANGE sieht in der Malerei der Vorderseite eine dem Siefersheimer Altar verwandte Stilstufe, während der Meister der Rückseiten (Passion) vom Meister des Obersteiner-Altars und dessen expressiv drastischer Ausdrucksweise beeinflußt zu sein scheint. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann Mainz als Entstehungsort des Altars angenommen werden. Die Tafeln vertreten die Stilstufe um 1410 bzw. Anfang des zweiten Jahrzehntes und bilden die direkte stilistische Voraussetzung für den Ortenberger Altar.

Das Bild stammt aus einer Kirche zwischen Mainz und Oberwesel. Slg. des Kaplans Seidel in Köln. 1868 von Monsignore G. W. van Heukelum erworben und dem Erzbischöflichen Museum in Utrecht geschenkt.

„Alte Kunst am Mittelrhein“, Darmstadt 1927, Nr. 275—284. „Schatkamers der Middeleeuwen“, Amsterdam 1949, Nr. 136 a. „Unsere Liebe Frau“, Aachen 1958, Nr. 24 (Sterbebett Mariens).

W. NORDHOFF, in: Bonner Jahrbücher 68, 1880, S. 109, Die Soester Malerei unter Meister Conrad. — E. FIRMENICH-RICHARTZ, in: Zeitschrift für Christliche Kunst 8, 1895, S. 342, Beschreibendes Verzeichnis der Niederrheinischen Tafelgemälde. — C. ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 130. — A. FEIGEL, in: Zeitschrift für Christliche Kunst 2, 1911, S. 84, Der Schottener Altar. — F. BURGER, Geschichte der Deutschen Malerei,

Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1914, Bd. II, S. 427. — G. DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst, 1921, Bd. II, S. 180. — C. HÖLKER, Meister Conrad von Soest, Beiträge zur Westphälischen Kunstgeschichte, Heft 7, Münster 1921. — P. J. MEIER, Werk und Wirkung des Meisters Conrad von Soest, Münster 1921. — A. STANGE III, S. 128. — A. LIEBREICH, Der Mittelrheinische Altar im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 1926/27. — H. DANNENBERG, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 1927/28. — H. GETZENY, Der Mittelrheinische Altar im Erzbischöflichen Diözesanmuseum zu Utrecht, 1925. — B. MARTENS, Meister Francke, Hamburg 1929, S. 161.

Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, Inv.-Nr. 25, 26, 27, 28.

## MURTALER SCHULE, um 1400.

### 73. Flügelaltar.

Tafel 11

Aus einer Wegkapelle bei Obervellach im Mölltal, Oberkärnten.

Fichtenholz, Vorder- und Rückseite sowie Rahmen leinwandgrundiert, darüber Kreidegrund. Oberer Abschluß mit drei Seiten eines Sechsecks. Mittelstück (Lichtmaß) 80,5 × 78 cm, jeder Flügel (Lichtmaß) 111 × 30,5 cm. Gitter des Reliquienschreines erneuert.

Einer der frühesten alpenländischen Altäre, ähnlich wie der Altar von Schloß Tirol (Kat.-Nr. 70) mit Gehäuse zur Aufnahme von Reliquien. An der Außenseite der Flügel „Verkündigung Mariae“, an deren Innenseite auf Goldgrund links: Szenen der Geburt Christi, rechts: Szenen aus der Legende der hl. Margareta: „Die Heilige vor dem Richter Olibrius“, „Die Heilige wird in den Kerker geworfen“, „Die Heilige bezwingt den Drachen mit dem Kreuz“. Mitteltafel mit „Kreuzigung Christi“. Auf der Rückseite des Mittelbildes Rankenornament.

Die Komposition der „Kreuzigung mit Gedräng“ baut sich, oft in starker Überschneidung der Motive und Figuren, von unten nach oben in Zonen auf. Die unruhigen schwerelosen Gestalten werden in verschiedenen Proportionen zum Teil auch in steifer Charakteristik (Johannes, würfelnde Männer) gegeben. Auffallend ist die Buntheit der mit Realismen dargestellten Kostüme (Strohhüte heimischer Prägung). Durch den ungleichen Aufbau der Flügelbilder, deren Gestalten nach derselben Blickrichtung tendieren, wird eine gewisse Asymmetrie hervorgerufen (links: kontinuierliche Darstellung der Szenen zur Geburt Christi, rechts: drei voneinander getrennte, übereinander angeordnete Szenen der Heiligenlegende). OETTINGER korrigiert seine frühere Zuschreibung an die Murtaler Schule mit



der Lokalisierung des Altares nach Tirol, während STANGE ihn für das Werk eines kärntnerischen Malers um 1440, unter friaulischem Einfluß erklärt.

Aus der Slg. Pieslinger, Salzburg, 1937 vom Kunsthistorischen Museum erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

„Gotik in Österreich“, Wien 1926, Nr. 185. „Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Wien 1946, Nr. 8. „Große Kunst aus Österreichs Klöstern“, Wien 1950, Nr. 146—147.

O. PAECHT, S. 81. — K. OETTINGER, Zur Malerei um 1400 in Österreich, in: Jb. Kh. S. 1936, S. 59 ff. — Kat. der Gemäldegalerie, Wien 1938, Kunsthistorisches Museum, S. 114, Nr. 1852. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Die steirischen Malerschulen bis zur Mitte des 15. Jhdts., in: Das Joanneum, Graz 1943, S. 202. — Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 2. — K. OETTINGER, Ein österreichischer Kreuzigungsalter gegen 1400, in: Jb. Kh. S. 1953, S. 93—106. — STANGE, Bd. 11, S. 85 f.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4892.

## NICCOLÒ DI PIETRO.

Nachweisbar in Venedig von 1394 bis 1430. Aus seinen Signaturen ist bekannt, daß sein Haus am Ponte del Paradiso gelegen war, weshalb er in den Dokumenten „Niccolò Paradiso depentor“ genannt wird. — Er gilt als der Hauptvertreter des Übergangsstils in Venedig und schließt sich mehr als andere venezianische Maler des frühen Quattrocento der internationalen Strömung des „Weichen Stils“ an. Hervorgegangen aus der letzten Generation der Trecentisten, macht er sich unter dem Einfluß der bolognesischen Malerei frei von der byzantinisierenden Gotik, nimmt Einflüsse der nordischen, vielleicht auch der böhmischen, und am Ende seiner Entwicklung auch der florentinischen Malerei (Gentile da Fabriano) auf.

### 74. Krönung Mariae.

Holz. 143 × 75 cm.

Auf der reichen gotischen Architektur des Thrones befindet sich über Gottvater die Halbfigur des toten Christus, darunter rechts und links Halbfiguren von Propheten, außerdem der Verkündigungengel Gabriel und Maria, zwei andere Propheten, musizierende Engel und hl. Georg und hl. Michael. Zu Füßen der Krönungsgruppe — Gottvater, Christus und Maria — eine von Engeln empfohlene Schar

kniender, geistlicher und weltlicher Würdenträger. Der Altar wurde zunächst den verschiedensten Künstlern zugeschrieben, unter anderen dem Giambono, Jacobello del Fiore, Giovanni d'Alemagna. Die versuchsweise Zuschreibung an Niccolò di Pietro stammt von VAN MARLE; sie wurde von FIOCCO als sicher anerkannt.

Um 1400.

1876 von der Familie Silvestri in Rovigo zusammen mit anderen Gemälden der Accademia dei Concordi vermacht.

„Cinque secoli di pittura veneta“, Venedig 1945. — „I capolavori dei Musei veneti“, Venedig 1946. — „Da Altichiero a Pisanello“, Verona 1958.

VENTURI, vol. 7/1, 1911. — L. TESTI, Storia della pittura veneziana, vol. I, S. 330 ff., Bergamo 1915. — E. SANDBERG-VAVALÁ, Maestro Stefano und Niccolò di Pietro, Pr. Jb., Bd. 51, 1930. — L. COLETTI, Pittura veneta del Quattrocento, Novara 1953. — R. PALLUCCHINI, Nuove proposte su Niccolò di Pietro, Arte Veneta 1957.

Rovigo, Accademia dei Concordi, Inv.-Nr. 158.

## NORDNIEDERLÄNDISCHE SCHULE, um 1430.

### 75. Bildnis der Lysbeth van Duvenvoorde.

Tafel 8

Sie hält mit der linken Hand ein Spruchband mit der Inschrift: „Mi verdriet lange te hopen, wie is hi de zijn hert hout open“. (Mich verdrießt das lange Hoffen, wo ist der, der sein Herz hält offen?). In der Ecke das Allianzwappen Van Adrichem-Van Duvenvoorde. Wie aus einer Inschrift an der Rückseite des Bildchens hervorgeht, heiratete Lysbeth van Duvenvoorde (gest. 1472) 1430 Symon Adrichem (gest. 1482), einen Edelmann aus Beverwijk.

Pergament. 32,5 × 20,5 cm.

Das Gegenstück, ein Bildnis des Symon van Adrichem, mit der Aufschrift: „Mi banget seret, wi is hi, die mi met minne eeret“, wurde zu Anfang des 20. Jhdts. versteigert und ist seither verschollen. Nach den Beschriftungen zu urteilen, könnte es sich um Verlobungsporträts handeln. In diesem Fall wäre das Allianzwappen eine spätere Hinzufügung. Um 1430.

Slg. H. Hethuysen, Haarlem 1910. Jhr. H. Teixeira de Mattos, Vogelzang. P. van Son, Aerdenhout. Verst. Fr. Muller & Co., Amsterdam 1944. Mauritshuis, Den Haag. Leihgabe des Mauritshuis, 1959.

„Oude Kunst uit het bezit van bewoners van Haarlem en omstreken“, Frans Hals-Museum, Haarlem 1915, Nr. 348. „Nederlandse Kunst van

de XVe en XVIe eeuw“, Mauritshuis, Den Haag 1945, Nr. 3. „Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden“, Rijksmuseum Amsterdam 1958, Nr. 3.

M. NAHUY, in: Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique, II, 1875, 199, mit Abb. — H. G. OBREEN, Geslacht Wassenaar, 1903. — G. D. GRATEMA, in: Onze Kunst, 1959, II, 78. — H. P. BREMMER, in: Maandblad voor Beeldende Kunsten, 1916, Nr. 57. — J. HUIZINGA, Herfsttij der Middeleeuwen, 1935, 448, mit Repr. — G. J. HOOGEWERFF, Noord-Nederlandsche Schilderkunst II, 1937, 50, Abb. 23. — H. GERSON, Van Gertgen tot Frans Hals, 1950, S. 8, Abb. 5. — E. PANOFKY, 92. — G. H. HOOGEWERFF, in: Kunstgeschichte der Nederlanden I, 1954, 198, Abb. 15.

Amsterdam, Rijksmuseum (Leihgabe Mauritshuis, Den Haag),  
Kat.-Nr. 129-F 1.

## NORDWESTDEUTSCH, um 1420 (MEISTER DER GOLDENEN TAFEL ?).

### 76. Altarflügel: Tod Mariae und Krönung Mariae, Christi Auferstehung und Christi Himmelfahrt.

Eichenholz. 190 × 120 cm.

Der Stil dieses Werkes weist große Verwandtschaft mit dem Schaffen des Veronica-Meisters auf; der Maler dürfte daher ein kölnischer Nachfolger dieses Hauptmeisters sein. Nach ihrer Herkunft aus St. Laurenz in Köln wird der Maler als Meister von St. Laurenz bezeichnet. Die Bilder wurden jedoch auch einem der bedeutendsten nordwestdeutschen Maler vom Anfang des 14. Jhdts. zugeschrieben, dem Meister der Goldenen Tafel, der nach den Malereien an der Goldenen Tafel von Lüneburg benannt wird. Dieser Maler dürfte aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit Niedersachse und nicht Kölner gewesen sein. Sein Stil zeigt große Verwandtschaft mit der Lüneburger Buchmalerei, woraus geschlossen werden kann, daß Lüneburg und nicht Köln der Ort der Tätigkeit dieses Meisters war. Der Meister der Goldenen Tafel ist eine starke Persönlichkeit, dessen Kunst zwar von kölnischer Malerei sowie von Konrad von Soest berührt ist, der aber doch einen eigenständigen Stil entwickelt, der als parallele Schöpfung des Veronica-Meisters, nicht aber als Derivat zu bezeichnen ist. Insofern ist die Zuschreibung der Flügel aus St. Laurenz, die eindeutig der Werkstatttradition des Veronica-Meisters entstammen, an den Meister der Goldenen Tafel nur unter der Voraussetzung ausgesprochen worden, daß dieser in Köln arbeitete. Vor

allem FÖRSTER hat ein Kölnisches Oeuvre für ihn zusammengestellt. STANGE, HEISE und REINECKE halten ihn dagegen entschieden für einen Niedersachsen und schreiben ihm die St. Laurenzer Flügel nicht zu. Hingegen werden dem Meister von St. Laurenz von FIR-MENICH-RICHARTZ noch das Veronica-Bild in der National-Gallery, eine Variante des Münchener Werkes vom Veronica-Meister, sowie die sogenannte große Passion im Wallraf-Richartz-Museum in Köln zugeschrieben.

Aus St. Laurenz, Köln. Slg. Frh. von Haxthausen, Slg. Frh. von Brenken, Wever-Paderborn. Slg. Schnütgen (überwiesen aus dem Schnütgen-Museum).

Kunsthistorische Ausstellung, Düsseldorf 1904.

FIRMENICH-RICHARTZ, in: Zeitschr. f. Christliche Kunst 23, 1910. — O. FÖRSTER, Die Kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, Köln 1923. — SCHWEIZER, Der Veronica-Meister und sein Kreis, Bonn 1935. — STANGE III, S. 65 f. — O. FÖRSTER, Das Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1961.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. WRM 737.

## NÜRNBERGER MEISTER, um 1400.

### 77. Grabtragung Mariae und Geißelung Christi vom Marienaltar.

Fichtenholz. 110,7 × 139,7 cm.

Flügel eines großen unbekannten Marien-Altars, vielleicht des alten Hochaltars der Frauenkirche in Nürnberg. Die Vorderseite (Grabtragung Mariae) und die abgesägte Rückseite (Geißelung Christi) sowie drei weitere Tafeln im Germanischen National-Museum, eine fünfte im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Der Altar vertritt die Stufe der Nürnberger Malerei, die am deutlichsten böhmische Anregungen verrät, doch handelt es sich um durchaus eigenwillige Verarbeitung dieser Einflüsse. Nach STANGE ist ihre Entstehung im letzten Jahrzehnt des 14. Jhdts. anzunehmen.

Alter Bestand, erworben vor 1856.

GEBHARDT, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg, 1908, S. 16 ff. — ABRAHAM, Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400, Rep. f. Kunstw. 1915, S. 10 ff. — BRAUN in Belvedere 2 (1922) S. 51. — ZIMMERMANN in Nachrichten des Germanischen National-Museums 1931, S. 28. — STANGE II, 170 ff. Katalog des Germanischen National-Museums

Nürnberg: Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, 1937, S. 117 f.  
 — T. MUSPER, Gotische Malerei nördlich der Alpen, 1961, S. 140 f.

Nürnberg, Germanisches National-Museum  
 (Teilbesitz Stadt Nürnberg).

## OBERDEUTSCH, UM 1400.

### 78. Maria am Spinnrocken und der hl. Joseph.

Nadelholz mit Leinenauflage, Tempera. 27 × 19 cm.

Die Darstellung zeigt Maria am Tempelvorhang arbeitend. Wie das Protoevangelium Jakobi berichtet, überraschte sie bei dieser Tätigkeit der Engel. Es dürfte hiemit hier derjenige Augenblick als Thema gewählt sein, da der Engel Maria eben verlassen hat, also der Augenblick der Empfängnis Christi. Es wäre aber auch an die Szene, ebenfalls nach dem Protoevangelium Jakobi, zu denken, da Joseph zurückkehrt und seine Angetraute gesegneten Leibes antrifft (Kat.-Nr. 88); ebenso wie dort ist an eine Kombination des Tempelvorhang-Motivs mit der Erzählung von der Rückkehr Josephs zu denken.

Die ältere Literatur bezeichnete das Bildchen als oberdeutsch. KLOOS hingegen ordnete es in die Erfurter Malerei ein. Der Zusammenhang ist tatsächlich auffallend. Namentlich in dem architektonischen Beiwerk ist die Verwandtschaft zum Heiligenstädter Altar deutlich.

Erworben 1920 als Geschenk.

H. SCHMITZ, Berliner Museen, Bd. 43, 1922, S. 28. — Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum und Deutschen Museum, Berlin 1931, 9. Aufl., Nr. 1874. — KLOOS, Die Erfurter Tafelmalerei, 1935, S. 33. — STANGE II, S. 157. — E. BEHRENS, Berliner Museen, Bd. 59, 1938, S. 84.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1874.

## OBERRHEINISCH, um 1400.

### 79. Geburt Christi.

Eichenholz. 25 × 19 cm.

Das Bild ist in seiner speziellen Auffassung des Themas dem Paradiesgärtlein in Frankfurt verwandt. Der Lebensbrunnen des Paradieses, wie er im Stundenbuch des Herzogs von Berry dargestellt ist, erscheint hier — noch stärker westlichen Vorbildern verpflichtet wie auf dem Frankfurter Bild — als Hinweis auf den Paradies- bzw.



Erlösungsgedanken. Nicht nur in den Motiven, auch im Stil herrscht der westliche Einfluß vor, so daß das Bild bei seinem Bekanntwerden als französische Arbeit bestimmt wurde. Jedoch ist die Bestimmung als Werk eines oberdeutschen Meisters zweifellos vorzuziehen. STANGE dachte ursprünglich, daß das Werk an der Donau entstanden wäre, schloß sich aber nunmehr LAUTS und WINKLER an, die das Bild als Oberrheinisch bezeichnen. Tatsächlich läßt sich weitgehende Verwandtschaft zur oberrheinischen Buchmalerei feststellen; namentlich Boners Nachdichtung der Äsopischen Fabeln, ein Codex der Basler Universitätsbibliothek (A. N. III. 17) ist als Vergleichsbeispiel heranzuziehen. Die Entstehung dieser Miniaturen scheint für Basel gesichert, wodurch auch ein Hinweis für den Entstehungsort des Täfelchens gegeben wäre: es dürfte um 1420 in Basel entstanden sein.

Slg. Figdor, Wien. Erworben 1936.

London, Burlington House, 1932, Kat.-Nr. 9.

B. KURTH, Zeitschr. f. bildende Kunst, XXXIII, 1922, S. 20, 21. — Versteigerungskat. der Slg. Figdor, Cassirer, Berlin 1930, Nr. 34. — Kat. der Ausstellung „Neuerwerbungen seit 1933“, 1936, Nr. 278. — STANGE II, 1936, S. 73. — ZIMMERMANN, Berliner Museen, LVIII, 1937, Heft 4, S. 76. — J. LAUTS, Pantheon, Bd. 18, 1936, S. 398. — WINKLER, Altdeutsche Tafelmalerei, 1941, S. 226. — RING, Kat.-Nr. 30. — STANGE IV, 1951, S. 67.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 2116.

## ÖSTERREICHISCH, um 1365.

### 80. Bildnis Herzog Rudolfs IV. von Habsburg (1358—1365). Tafel 1

Pergament über Tannenholz, Bildfläche  $39 \times 22$  cm, mit Rahmen  $45 \times 30$  cm, ungründiert. Am Originalrahmen die Inschrift: „RUDOLFUS . ARCHIDUX . AUSTRIE . ET CETRI.“, die letzten zwei Buchstaben legiert.

Das älteste uns bekannte selbständige Porträt der deutschen Malerei. Die weiche Modellierung des Gesichtes steht im Kontrast zur zeichnerisch-ornamentalen Ausschmückung des Mantels und des Herzogshutes. Stilistisch abhängig von der böhmischen Malerei des dritten Jahrhundertviertels. Im engsten Zusammenhang mit der Motivtafel des Očko von Vlašim; das Porträtthafte tritt hinter dem stilbedingten Typus zurück (WILDE).

Bis in das 17. Jhdt. im Presbyterium von St. Stephan, dann in der Schatzkammer, später im Metropolitanarchiv, heute im Wiener Dom- und Diözesanmuseum.

Gotik in Österreich, Wien 1926, Nr. 2. Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 1946, Nr. 6. Der Stephansdom, Geschichte, Denkmäler, Wiederaufbau, Wien 1948, Nr. 197. Staatsmuseum Luxemburg 1961.

J. WILDE, Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund, in: Jb. Kh. S. 1930, S. 221. — J. WILDE, Das Bildnis Herzog Rudolfs IV., in: Kirchenkunst 1933, S. 36. — H. GOEHLER, Zur Ikonographie Rudolfs IV., in: B. K. Winter, Rudolf IV. von Österreich, I, 1934, S. 386 ff. — K. OETTINGER, Altdeutsche Maler der Ostmark, Wien 1942, S. 10, 25. — E. BUCHNER, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953. — A. WEISSENHOFER, Hundert Wunder aus Österreich, Wien 1960, S. 44. — W. BUCHOWIECKI, in: Gotik in Österreich, Wien 1961, S. 50.

Wien, Dom- und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 1.

## ÖSTERREICHISCH, um 1410.

### 81. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes.

Goldgrund mit punzierten Verzierungen am Rande und in den Nimbren. Tannenholz, Leinwandüberzug, Kreidegrund. 85 × 81 cm.

Weicher Stil unter starkem böhmischen Einfluß der Zeit um 1390. Die zeichnerisch-ornamentale Faltenbildung an den Saumpartien wirkt etwas manieristisch und spricht für eine Entstehung des bedeutenden Werkes nach 1400.

1908 in Petersburg für das Deutsche Museum in Berlin erworben.

DIE GEMÄLDEGALERIE des Kaiser Friedrich-Museums, Vollständiger beschreibender Katalog, Berlin 1911, S. 10. — BESCHREIBENDES VERZEICHNIS der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum und Deutschen Museum, 9. Aufl. 1931. — K. OETTINGER, Zur Malerei um 1400 in Österreich, in: Jb. Kh. S. 1936, S. 59. — STANGE II, 1936, S. 65. — A. MATĚJČEK - J. PEŠINA, Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1955, S. 33, 68. — Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jhdts. im Museum Dahlem, Berlin 1958, S. 60.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1662.

## ÖSTERREICHISCH, um 1425.

### 82. Christus in der Trauer.

Tafel 83

Silbergrund, vergoldete Nimbren. Vermutlich selbständiges Andachtsbild. Tannenholz. 25 × 34 cm.

In ikonographischer Hinsicht eine seltene Ausdeutung des sogenannten „Erbärmdebildes“, das in ähnlicher Form zu Beginn des 15. Jhdts. nördlich der Alpen mehrfach auftaucht. Der Typus der kleinen Tafel zeigt Ähnlichkeiten mit einer fast gleichzeitigen Zeichnung des Jacques Dalives (Berlin, Staatsbibliothek). Stilistisch (Falten, Modellierung, Kolorit) erscheint das Werk mit der Kunst des „Meisters der Anbetung“ verbunden; auch die weiheliche lyrische Stimmung spricht für eine frühe Entstehung im österreichischen Gebiet. Der ehemaligen Zuschreibung an den „Meister der Votivtafel von St. Lambrecht“ durch PÄCHT folgte eine solche an den „Meister der Darbringung“ durch GARZAROLLI und OETTINGER, während andere (BENESCH) das Bild nach Salzburg lokalisieren.

1918 aus dem Berliner Kunsthandel erworben.

W. HUGELSHOFER, Eine Malerschule in Wien zu Anfang des 15. Jhdts., in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsburg 1924, S. 30. — W. SUIDA, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernsts des Eisernen, Wien 1926, S. 24. — PÄCHT, S. 10, 69. — O. BENESCH, Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1930, S. 171. — L. BALDASS, Zur Chronologie, Werkstattführung und Stilableitung des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel, in: Kirchenkunst 1934, S. 106, Anm. 7. — O. PÄCHT, A Bohemian Martyrology, in: Burlington Magazine 1938, 2, S. 204, Anm. 33. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 54. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Die steirischen Malerschulen bis zur Mitte des 15. Jhdts., in: Das Joanneum Graz 1943, S. 211. — G. VON DER OSTEN, Beweinung Christi (und Erbärmdebild), in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, 1948, S. 471. — Staatliche Museen Berlin, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jhdts. im Museum Dahlem, Berlin 1958, S. 60. — STANGE XI, S. 20.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1837.

## **PISANELLO, Antonio di PUCCIO PISANO, genannt IL PISANELLO.**

Geboren vor dem 22. November 1395 in Pisa. In Verona ausgebildet unter dem Einfluß des Altichiero und durch Stefano da Zevio. Berührung mit der französisch-burgundischen Buchmalerei und mit der Kunst des Gentile da Fabriano. 1422 in Mantua, dann wieder in Verona. 1431/32 in Rom. 1432—1438 in Verona und Ferrara, 1439—1441 in Mailand. Anschließend in Ferrara und Mantua, 1448 in Neapel. Gest. 1455 vielleicht in Rom. — Medailleur und Maler.

A. VENTURI, *Storia dell'arte* VII/1, 1911. — R. VAN MARLE, VIII/1927. — A. CALABI-G. CORNAGGIA, *Pisanello*, Mailand 1928. — G. F. HILL, *Les dessins de Pisanello*, Brüssel 1929. — A. H. MARTINIE, *Pisanello*, Paris 1930. — J. BABELON, *Pisanello*, Paris 1931. — A. VENTURI, *Pisanello*, 1939. — B. DEGENHART, *Antonio Pisanello*, Wien 1941. — R. BRENZONI, *Pisanello pittore*, Florenz 1952. — L. COLETTI, *Pisanello*, Mailand 1953 und 1958.

### 83. Kaiser Siegmund.

Geb. 1369. Der letzte Luxemburger, König von Ungarn und Böhmen, seit 1410 römischer König, 1433 Kaiser, Schwiegervater Albrechts II. Gest. 1437.

Pergament auf Holz. 64 × 49 cm. Originalrahmen.

Die Identifizierung des Dargestellten durch KENNER. — Von WILDE 1930 und OETTINGER 1942 dem Konrad Laib, von DEGENHART 1944 dem Pisanello zugeschrieben und an Hand der zwei den Kaiser darstellenden Porträtzzeichnungen im Louvre kurz nach 1432, vielleicht in die Zeit der Fresken von Sant'Anastasia in Verona, 1433—1438, datiert. RASMO hingegen gibt das Porträt einem böhmischen Maler um 1434 aus dem Umkreis des Meisters der Apostelköpfe im Prager Kapuzinerkloster. Sowohl die Meinung DEGENHARTS wie diejenige RASMOS hat Verfechter wie Gegner gefunden, woraus sich ergibt, daß die Zuschreibung noch immer eine offene Frage darstellt. Eine deutsche Gußmedaille aus dem 16. Jhdt. geht auf das Bild zurück. Ein Silberexemplar davon im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums.

1772 in der Stallburg in Wien. 1833 in Schloß Ambras, Innsbruck. 1930 zum erstenmal in der Galerie ausgestellt.

Mostra „Da Altichiero a Pisanello“, Verona 1958.

F. KENNER, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, Jb. Kh. S., Bd. XV, 1894. — J. WILDE, *Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund*, Jb. Kh. S., N. F., Bd. IV/1930. — K. OETTINGER, *Altdeutsche Maler*, 1942. — B. DEGENHART, *Das Wiener Bildnis Kaiser Sigismunds, ein Werk Pisanellos*, Jb. Kh. S., N. F., Bd. XIII/1944. — B. DEGENHART, *Pisanello*, Turin 1945. — MIDDELDORF, in: *Art Bull.* 1947. — A. MATĚJČEK-PEŠINA, *La peinture gothique tchèque*, Prag 1950. — RAGGIANTI, *Sele Arte* III/1954. — L. BALDASS, *Wiener Bildnisse*, Z. Kg. X/1956. — N. RASMO, *Il Pisanello e il ritratto dell'Imperatore Sigismondo a Vienna*, *Cultura Atesina* IX/1956. — J. KRČALOVÁ,

Videnská podobizna Krále Zikmunda, Umeni V, 1957. — A. STANGE IX, 1958. — R. BRENZONI, Dalla Mostra di Castelveccchio, Nuova Rivista di Varia Umanità, 1958. — L. MAGAGNATO, Da Altichiero a Pisanello, Ausstellungskat., Venedig 1958. — R. BRENZONI, Rettifiche e Problemi Pisanelliani, Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere die Verona VI/10, 1958/59.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 2630.

## **SALZBURGISCH (?), um 1410.**

### **84. Die Geburt Christi.**

Buchenholz. 41 × 29,5 cm. Oben etwas beschnitten, über der Hütte sieht man noch die Strahlen des Sternes. Rückseitig marmoriert.

Die Tafel bringt den älteren ikonographischen Typus einer Geburt Christi mit liegender Muttergottes, Hebammen und Bademotiv.

Die Lokalisierung (und Datierung) schwankt zwischen Salzburg (PÄCHT: mit Vorbehalt, um 1400) und Oberösterreich (STANGE: mit starkem böhmischen Einschlag), während OETTINGER im Anschluß an BALDASS das Bild einem schlesischen Meister um 1410—1420 zuschreibt.

Stift Kremsmünster, O.-Ö. 1935 von einem ungenannten Kunstfreund an die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums gespendet; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

„Gotik in Österreich“, Wien 1926, Nr. 3. „Gotik in Österreich“, Galerie St. Lucas, Wien 1935, Nr. 1. „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 31. „Große Kunst aus Österreichs Klöstern“, Wien 1950, Nr. 145.

PÄCHT, S. 24, 73. — L. BALDASS, Die Wiener Tafelmalerei von 1410 bis 1460, in: Cicerone 1929, S. 134. — K. OETTINGER, Zur Malerei um 1400 in Österreich, in: Jb. Kh. S. 1936, S. 83. — Kat. der Gemäldegalerie, Wien 1938, Kunsthistorisches Museum, S. 120, Nr. 1828. — Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 4. — STANGE, II, S. 73, XI, S. 101.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4894.

## **SPANISCH (SCHULE VON VALENCIA), Anfang 15. Jahrhundert.**

### **85. Porträt eines aragonesischen Königs.**

Fichtenholz. 50,5 × 40 cm. — Aus einer Serie von vier Porträts.

Im Hintergrund Schriftzeichen, die vermutlich die Initialen der Namen der Dargestellten sein dürften. Die Meinungen über die Iden-



tifizierung der Porträtierten gehen auseinander. Nach MOLINS sind es: Jaime I. (1213—1276), Alfonso III. (1285—1291), Pedro IV. (1336 bis 1387) und Alfonso V. (1416—1495). Nach TORMO: Alfonso III., Jaime II., Alfonso IV. und Pedro IV. Möglicherweise aus dem Rathaus von Valencia.

Als Maler hat man Antonio Guerau in Vorschlag gebracht, weil bekannt ist, daß er in der „Sala Dorada“ (Goldener Saal) des Rathauses in Valencia gearbeitet hat. Es bestehen stilistische Beziehungen zum Altar des Klosters von Santas Creus (1406—1411), jetzt im Diözesanmuseum in Tarragona. Auch wird vermutet, daß Köpfe und Altar von derselben Hand seien. Man weiß jedoch, daß der Altar von Santas Creus von Luis Borrassá ist und es scheint daher einigermaßen unglaublich, daß auch die Porträts von ihm stammen sollten. Nach der letzten Meinung sind die Königsporträts vom Meister des Martí de Torres.

Von M. Pablo Milá dem Museum von Barcelona geschenkt.

MOLINS, Catálogo del Museo de Barcelona, Barcelona 1888. — E. TORMO, El Museo Diocesano de Tarragona, in: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones 1916, 319. — E. TORMO, Las viejas series icónicas de los Reyes de España, Madrid 1917, 83. — CH. R. POST, A History of Spanish Painting II, 120, VII, 747. — J. M. GUDIOL, Borrassá, Barcelona 1953, 110. — J. M. GUDIOL, Pintura gótica 1955, Bd. IX der Ars Hispaniae, 156.

Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, Inv.-Nr. 9774.

## STEFANO DA VERONA.

Tätig in Verona, erwähnt von 1374, seinem Geburtsjahr, bis 1438. Im Stil des Stefano ist der Naturalismus eines Altichiero enthalten, die märchenhaft umgeformte Wirklichkeit eines Pisanello und dazu noch Elemente, die aus der nordalpinen Gotik stammen.

### 86. Die Anbetung der Heiligen Drei Könige.

Holz. 72 × 47 cm.

Einzig signierte und datierte Arbeit des Stefano: „Stefanus pinxit 1435“. Die Tafel stammt aus den letzten Jahren des Malers und zeigt deutlich den Einfluß der Malerei des Gentile da Fabriano und des Pisanello, aber auch des Michelino da Besozzo. Typisch für die Spätzeit des Meisters ist die gotische, bewegte Linienführung und Formgebung, die den Zusammenhang mit dem wirklichen Sachverhalt unberücksichtigt läßt.

Aus der Casa Ottolini in Verona. Infolge eines Tausches zwischen der Accademia di Belle Arti und Sig. Domenico Biasoli 1818 an die Brera.

Mostra „Da Altichiero a Pisanello“, Verona 1958.

E. SANDBERG VAVALA, *La pittura Veronese del Trecento e del Quattrocento*, Verona 1926. — B. DEGENHART, *Pisanello*, Turin 1945. — L. MAGAGNATO, *Catalogo della Mostra „Da Altichiero a Pisanello“*, Verona 1958.

Mailand, Pinacoteca di Brera, Kat.-Nr. 223.

### 87. Madonna im Rosengarten.

Holz auf Leinwand übertragen. 129 × 95 cm.

Das Bild ist in stilistischer wie thematischer Hinsicht von allen Werken Stefanos am meisten der Malerei nördlich der Alpen verpflichtet. Über die Darstellung des „hortus conclusus“, für die das Bild Stefanos ein hervorragendes Beispiel ist, vgl. Kat.-Nr. 98. Trotz der Bedenken ARSLANS, der das Bild einem tirolischen Maler zuschreibt, ist die Bestimmung als Arbeit Stefanos aufrechtzuhalten. Es handelt sich wahrscheinlich um ein frühes Werk des Meisters.

Aus dem Kloster von S. Domenico in Verona 1812 in das Museo di Castelvechio gekommen.

Mostra dei capolavori della pittura Veneta, Venedig 1947. Mostra „Da Altichiero a Pisanello“, Verona 1958.

E. SANDBERG-VAVALA, *La pittura Veronese del Trecento e del Quattrocento*, Verona 1926. — W. ARSLAN, *Un affresco di Stefano da Verona*, in: *Le Arti* 1943. — B. DEGENHART, *Pisanello*. Turin 1945. — L. MAGAGNATO, *Catalogo della Mostra „Da Altichiero a Pisanello“*, Verona 1958.

Verona, Museo di Castelvechio, Inv.-Nr. 359.

## STRASSBURGER MEISTER, um 1420.

### 88. Josephs Zweifel.

Tafel 91

Tannenholz. 114 × 114 cm.

Die Tafel ist zusammen mit einer Darstellung der Geburt Mariae Rest eines großen Marienaltars. Das Thema ist ziemlich getreu dem Protoevangelium Jacobi entnommen: Joseph, der Maria vor der Verkündigung allein gelassen hatte, um seinem Beruf nachzugehen, kehrt zurück und erkennt, daß Maria gesegneten Leibes ist. Er bekommt gewaltige Angst und überlegt, ob er sie dem Gericht über-

liefern oder heimlich verlassen sollte. Jedoch ein Engel verkündet ihm die wunderbare Empfängnis Christi. Maria ist hier am Spinnrocken dargestellt, womit vielleicht an die Erzählung angespielt wird, daß sie zur Zeit zwischen Verkündigung und Heimsuchung für den Tempelvorhang Scharlach und Purpur spann. Zeitlich stimmt dies zwar mit der Quelle nicht genau überein, da Joseph erst zurückgekehrt ist, als Maria den Purpur bereits dem Priester ausgehändigt hatte; wahrscheinlich ist an eine Kombination von beiden Berichten zu denken (vgl. auch Kat.-Nr. 78). Das Bild ist allein schon dadurch bedeutend, daß es einen der frühesten geschlossenen Innenräume der deutschen Tafelmalerei zeigt, der nicht nur als symbolische Andeutung für ein Gemach, sondern als Schilderung greifbarer und ausmeßbarer Wirklichkeit aufgefaßt werden kann. STANGE vermutet italienischen Einfluß, wobei speziell an sienesische Vorbilder zu denken wäre. Dominierend erscheint jedoch der oberrheinische Charakter des Werkes, der seine Lokalisierung nach Straßburg, woher der Altar auch ursprünglich stammen dürfte, zur Sicherheit werden läßt.

Sankt Marx-Spital, dann Bürgerspital Straßburg, vielleicht von einem Marienaltar des Straßburger Münsters herrührend. 1936 vom Kunstmuseum übernommen. Seit 1949 im Frauenhausmuseum ausgestellt.

„Exposition rétrospective“, Straßburg (Orangerie) 1895, Nr. 1157. „Art chrétien“, Straßburg (Palais du Rhin) 1935, Nr. 51. „Kunstschätze aus den Straßburger Museen“, Kunsthalle Basel 1947, Nr. 60. „Chefs d'oeuvre de l'Art alsacien et de l'art lorrain“, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1948, Nr. 85. „Elsasser Schoonheid“, Delft, het Prinsenhof, 1949, Nr. 62.

A. SCHRICKER, Trésors d'Art en Alsace-Lorraine, Straßburg 1896, S. 48. — I. FUTTERER, Zur Malerei des frühen 15. Jhdts. im Elsaß, in: Pr. Jb. 1928, S. 187 ff. — KÖRTE, Oberrheinische Kunst, 1942, in: Festschrift für Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag 1938. — STANGE IV, S. 72 ff. — H. HAUG, Catalogue des Peintures anciennes du Musée des Baux-Arts de Strasbourg, Nr. 2. — H. HAUG, L'Art en Alsace, Paris und Grenoble, B. Arthaud, 1962, S. 89.

Straßburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Inv.-Nr. 1482.

## SÜDDEUTSCH (MÜNCHEN), 1400—1410.

### 89. Der Pähler Altar.

Tafel 12

Bei geöffneten Flügeln — Mittelbild: Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, auf den Flügeln: Johannes d. T. und Barbara; bei geschlossenen Flügeln: Schmerzensmann und Maria mit Kind.

Grundierte Leinwand auf Holz. Mittelbild:  $123 \times 87,5$  cm, Flügel:  $123 \times 43$  cm.

Der Pähler Altar, einer der frühesten Flügelaltäre, ist das Hauptbeispiel für den Einfluß der böhmischen Malerei in Süddeutschland. Dieser Charakter eines weit über die Grenzen Böhmens hinausgreifenden Stiles prägt das Werk so stark, daß die Einordnung in eine der süddeutschen Lokalschulen nicht recht gelingen will, der Beweis für eine geradezu internationale Geltung dieser von Böhmen ausstrahlenden Formenwelt. Besonders zeigt sich der Meister des Pähler Altares von der Kunst des Meisters von Wittingau abhängig, dem er auch zeitlich nahe stehen muß.

In der älteren Literatur gilt der Altar als Hauptwerk der Salzburger Malerei um 1400, eine Hypothese, die vor allem von FISCHER, STIASSNY und PÄCHT ausführlich diskutiert wurde. PÄCHT sieht hier die erste Verwirklichung der Salzburger Kunst, deren Sinn für Vereinfachung der Gesamtform, Größe der Auffassung bei geringer Dynamik sich hier erkennen läßt. Hierin ist der größte Unterschied zu der beweglicheren Malerei des Wittingauer Meisters ebenso auch zu der dynamischen, expressiven Malerei des Meisters der Münchener Drusiana-Tafel zu sehen, die als Hauptstück bayerischer Malerei dieser Zeit gelten kann. Bereits STIASSNY hat daher die Einweisung in die Münchener Malerei verworfen. Gegen die Bestimmung als Salzburger Werk hat sich vor allem STANGE gewendet, der seinerseits Augsburg als Entstehungsort angibt: Pähl gehört zur Diözese Augsburg. Außer diesem rein äußerlichen Grund führt STANGE das Wandbild mit den Frauen am Grab im Dom zu Augsburg als stilistisch verwandt an, während die allerdings wesentlich späteren salzburgischen Werke wie das Rauchenbergersche Epitaph in Freising und die Kreuzigung in Altmühldorf als Gegenbeispiele dienen sollen. Zu der Lokalisierung des Werkes nach Augsburg neigt auch OETTINGER mit einigem Vorbehalt. Die Schwierigkeit der Einordnung des Werkes liegt darin, daß in keinem der genannten möglichen Entstehungsorte, Salzburg, München, Augsburg, nahe verwandte Vergleichsbeispiele nachgewiesen werden können. — STANGE hat demselben Meister eine Zeichnung mit einer hl. Barbara (Frankfurt) zugeschrieben, die in der Verarbeitung des böhmischen Einflusses dieselbe Stilstufe zeigt.

Erworben 1857 in Pähl am Ammersee, aus dessen Schloßkapelle der Altar stammen soll, eine Ansicht, die FISCHER bestritten hat (die Schloßkapelle war dem hl. Georg geweiht, der auf dem Altar aber nicht dargestellt ist).

Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums in München, Bd. VIII: K. VOLL, H. BRAUNE und H. BUCHHEIT: Kat. der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, München 1908, Nr. 8, a—c, m. Abb. — O. FISCHER, Die Altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908. — R. STIASSNY, Studien zur altsalzburgischen Malerei, Repert. f. Kunstw., 1911. — RUPÉ, Der Pähler Altar, Deutsche Kunst, Bildhefte des Bayerischen Nationalmuseums. — GERSTENBERG, in: Schwäbische Kunst, 1925. — PÄCHT, S. 23 f. — OETTINGER, in: Jb. Kh. S., 1936, S. 85. — TH. MÜLLER, O. LENZ und E. STEINGRÄBER, Kunst und Kunsthandwerk, Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum, München 1955, Taf. 22. — E. STEINGRÄBER, Der Pähler Altar, Die Kunst, 1955, S. 241 ff. — STANGE IV, S. 117 ff., X, S. 2.

München, Bayerisches Nationalmuseum, MA 2377.

## TADDEO DI BARTOLO.

Sienesischer Maler. Geboren um 1362/63, gestorben nach dem 26. August 1422 in Siena. Gebildet durch die Werke des Sienesen Bartolo di Fredi, aber auch unter dem Einfluß der Malerei seiner Vorgänger, wie Simone Martini, die Lorenzetti und Lippo Memmi.

### Das Leben des hl. Franz von Assisi.

Drei aus einer Serie von sechs Tafeln, die wohl von einer Predella stammen dürften und die nach SIRÉN vermutlich von der Staffel der zum Chor hingewandten Franciscus-Seite des Hochaltares von 1403 in S. Francesco al Prato bei Perugia herrühren; der Altar befand sich dort bis 1810 und ist jetzt in der Pinakothek von Perugia.

### 90. Papst Honorius III. bestätigt die Regel des Franziskanerordens.

#### 91. Die Weihnachtsfeier in Greccio.

In Erinnerung an seine Pilgerfahrt nach Bethlehem erbat Franz von Assisi vom Papst die Erlaubnis, in einer Grotte zu Weihnachten die Szene der Geburt Christi aufzubauen, wodurch er zum Begründer des Brauches wird, in der Kirche eine Krippe aufzustellen. Als er nun zu Weihnachten vor der Krippe seine Andacht verrichtete und das Kind in seine Arme nahm, belebte sich dieses und erstrahlte in göttlichem Schimmer.

#### 92. Franziskus predigt den Vögeln.

Holz, je  $39 \times 45$  cm. Maße der oben im Dreipaß abschließenden Bildfelder je  $34 \times 35$  cm.



1836 in der Slg. August Kestner, Rom, Nr. 40, 41, 127. Städtische Galerie im Landesmuseum Hannover.

„Frühe italienische Tafelmalerei“, Stuttgart 1950.

C. SCHUCHARDT, Führer durch das Kestner-Museum, 1904, Nr. 1. — O. SIRÉN, *Dipinti del Trecento*, *Rassegna d'Arte* 6, 1906, S. 83. — R. van MARLE, *Le scuole della pittura italiana*, 2, *l'Aja* 1934, S. 622, Anm. 1. — BERENSON, 1936, S. 474. — E. JACOBSEN, *Umbrische Malerei*, Straßburg 1914, S. 23 f., Taf. 4, 6. — KLARA STEINWEG, in: *Rivista d'Arte* 19, 1937, S. 39. — R. OERTEL, *Kat. der Ausstellung „Frühe italienische Tafelmalerei“*, Stuttgart 1950, Nr. 100 bis 105, S. 57 f. — H. O. GRONAU, *Early Italian Paintings at Stuttgart*, in: *Burlington Magazine* 92, 1950, S. 322. — *Kat. der Gemälde alter Meister in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, 1954, S. 153.

Hannover, Städtische Galerie im Landesmuseum Hannover.

## TIROL, um 1400.

### 93. Churburger Diptychon (Passionsaltärchen).

Flügelinnenseiten: 12 Passionsdarstellungen. Auf der Rückseite des rechten Flügels: Erbärmdebild. Rahmen vergoldet und mit punziertem Blattwerk versehen. In den acht Ecken aufgemalte Wappen: oben Alt-Toggenburg, Matsch, Kirchberg, Teck; unten: Matsch, Toggenburg, Matsch, Vaz.

Tafelmalerei auf Gipsgrund über Leinwand. Höhe: 74 cm, Breite (geöffnet): 137 cm.

Das Diptychon zählt zum ältesten Churburger Familienbesitz und war bis vor etwa fünfzig Jahren am Altar der dortigen Schloßkapelle aufgestellt. Zwei Wappen beziehen sich auf Elisabeth Gräfin von Matsch und ihren Gatten Friedrich VII. von Toggenburg, deren Hochzeit 1391 stattfand. Die anderen Wappen beziehen sich auf die väterlichen und mütterlichen Ahnen des Paares. Die Tafel wurde entweder von Elisabeth Gräfin von Toggenburg-Matsch in ihre heimatliche Burg gestiftet oder sie kam nach dem 1446 erfolgten Tod der Gräfin Elisabeth dorthin (Veröffentlichung des Diptychons durch Dr. O. Graf TRAPP in Vorbereitung).

„Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950.

Kat. Gotik in Tirol, Nr. 21, Innsbruck 1950.

Churburg, Vintschgau, Graf Trapp.

**TIROL, um 1420.****94. Die Kreuzigung Christi („Wiltener Kreuzigung“).**

Fichtenholz, Goldgrund. 135 × 133 cm, gerostet. Rahmen neu.

In der Hand des guten Hauptmannes ein Spruchband: „Were filius dei erat iste.“ Auf dem Schild eines Reiters ganz rechts das Wappen der Innsbrucker Bürgermeisterfamilie Dorn. Urkundlich erwähnt: Hans Dorn, Bürgermeister 1401, Stadtrichter 1406/07.

Die Eigenart des Meisters äußert sich in der besonderen Gestaltung der hageren Köpfe, sowie in einer zeichnerisch-ornamentalen Art der Haarbildung (Johannes) und der wellenartigen Saumfalten des Mantels und des Lendenschurzes. In diesem Hauptwerk der Nordtiroler Malerei kreuzen sich Einflüsse aus Italien (veronesische Arbeiten und aus dem Altichiero-Kreis für Johannes und die beiden Reiter vorne) mit solchen aus Böhmen. Zeichnung eines bärtigen Mannes in der Stadtbibliothek München von STANGE demselben Maler zugeschrieben.

Ursprünglich in der Corbinianskapelle zu Hart, Pfarre Hötting bei Innsbruck. 1937 aus der Stiftsgalerie Wilten vom Kunsthistorischen Museum erworben; 1953 aus diesem von der Österreichischen Galerie übernommen.

„Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950, Nr. 28. „Exposition d'art autrichien. Musée du Jeu de Paume“, Paris 1950, Nr. 3.

O. BENESCH, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1928, S. 71 f. — PÄCHT, S. 40, 76. — O. BENESCH, Österreichische Handzeichnungen des 15. und 16. Jhdts., Freiburg i. Br. 1936, Nr. 5 (Zuschreibung!). — Kat. der Gemäldegalerie, Wien 1938, Kunsthistorisches Museum, S. 174, Nr. 1855. — Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 26. — STANGE X. S. 149 f.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4915.

**VENEZIANISCH, um 1400.****95. Portolano.**

Atlas, der die Seekarten des Mittelländischen Meeres und der Westeuropäischen Küste enthält. Die Karten entsprechen ungefähr denjenigen, die in Andrea Biancos berühmtem Atlas von 1436 enthalten sind; sie sind jedoch aus paläographischen und stilistischen Gründen früher zu datieren als diese.

Zwei Tafelchen mit einer „VERKÜNDIGUNG AN MARIA“ bilden den Anfang des Atlas, der beschlossen wird durch ebensolche Bilder

mit den Heiligen MARCUS und PAULUS. Die Außenseiten der Tafeln sind mit Elfenbein und farbigen Hölzern eingelegt.

Pergament auf Holz, je  $29,5 \times 15$  cm.

Stilistisch handelt es sich um eine Mischung von trecentesken Elementen mit Formen des Internationalen Stils. Die Bogen, in denen der Engel Gabriel und die hl. Maria stehen, stellen den Stil Flamboyant der gleichzeitigen venezianischen Architektur zur Schau.

Von Francis Douce 1834 der Bodleian Library vermacht.

„Italian illuminated manuscripts from 1400 to 1550“, Oxford 1948.

Kat. der Ausstellung, Oxford 1948, Nr. 85 (O. PÄCHT).

Oxford, Bodleian Library.

## ENEZIANISCH. um 1400.

### 96. Sieg des Christentums über das Heidentum.

Pappelholz.  $95 \times 79$  cm.

Dargestellt sind drei das Kommen Christi in der römisch-heidnischen Welt ankündigende Wundererscheinungen (vgl. *Legenda Aurea*, cap. IV). Links: Augustus und die tiburtinische Sibylle, die ihm die Erscheinung der Jungfrau mit dem Kinde (Mitte oben) zeigt. Mitte unten: Der Brunnen, der am Tage vor Christi Geburt Öl statt Wasser spendet. Rechts: Der Einsturz des Friedenstempels in Rom in der Nacht der Geburt Christi.

Spruchband des Christkinds: „Puer ethereus sum ex deo viventi sine tempore genitus ex intemerata virgine sine macula natus.“ Spruchband der Sibylle: „In die nativitatis Christi Jesu audit Octavianus imperator in palatio vocem dicentem: Hec est ara celii dixitque ei.“ Sibila: „Hic puer major te est / Qui stat in sinu virginis in circulo aureo solis. Ideo ipsum adora“. Unter dem einstürzenden Tempel (am Rand durch Übermalungen verdorben): „Templum pacis in eternum (zu ergänzen: aedificatum) corruit quando virgo ff . . . p . . . (falsch ergänzt, richtig vielleicht: filium peperit).“ Am unteren Brunnenrand: „Fons aque in liquorem olei Rome versus est die qua Christus de Maria virgine natus est.“

Von LANGE, VENTURI, MARLE, BERENSON auf Grund der (unechten) Signatur am oberen Brunnenrand: „Paulus cum filio MCCC/LVIII“ den Paolo und Giovanni da Venezia (Paolo Veneziano, nachweisbar 1333—1358) zugeschrieben. COLETTI, PALLUCHINI: Jacobello del Fiore (um 1370—1439); PLANISCIG: venezianisch, Anfang 15. Jhdt., nahe Jacobello d. F.; LONGHI: Jacobello

di Bonomo; RAGGHIANI: Maestro Stefano? TOESCA: spätes 14. Jhdt., nicht Jacobello d.F.; OERTEL: venezianisch, um 1400. GRONAU: abhängig von Giustos Paduaner Baptisteriumfresken, spätes 14. Jhdt., von einem Maler der Terraferma?

Kunsthandlung A. Werth, Mannheim. Erworben 1862.

Ausst. „Frühe Italienische Tafelmalerei“, Stuttgart 1950, Nr. 119.

A. VENTURI, *Le Origini della Pittura veneziana*, 1907, S. 21. — L. TESTI, *Storia della Pittura veneziana*, 11, Bergamo 1909, S. 198 bis 200, Abb. 197. — R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 4, Den Haag 1924, S. 14. — L. PLANIG, *Jacobello dal Fiore*, Jb. Kh. S. NF. 1/1926, S. 90 ff. — B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, S. 419. — R. PALLUCCHINI, *La Mostra di Stoccarda*, *Arte Veneta* 4/1950, S. 12, 180, Abb. 195. — G. GRONAU, *Burl. Mag.* 92/1950, S. 322. — P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana II*, Turin 1951, Anm. 234. — L. COLETTI, *Pittura Veneta del Quattrocento*, Novara 1953, S. XI und Anm. 14. — L. RAGGHIANI, *Critica d'Arte*, 1954, S. 296. — *Kat. der Staatsgalerie Stuttgart*, 1957, 310.

Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 90.

## VERONESISCH, um 1400.

### 97. Thronende Maria mit Jesuskind.

Vor ihr kniet ein Stifter, hinter ihm ein Heiliger als Fürbitter. Fresko. 220 × 120 cm.

Über die Person des Stifters gehen die Ansichten auseinander. Nach der Meinung LHOTSKYS könnte es sich um den Professor der Medizin und Leibarzt Herzog Albrechts IV., Galeazzo de Santa Sofia aus Padua handeln. Nach FIOCCO ist es Brunoro della Scala, der 1404 aus Verona an den Hof des Kaisers geflüchtet war. Der Heilige hinter ihm wäre Abt Bruno, Gründer des Karthäuserordens.

Nach SUIDA ist das Fresko dem Kreis des Altichiero zuzuschreiben, FIOCCO hält es für eine Jugendarbeit des Stefano da Verona, von dem er annimmt, daß er Brunoro della Scala nach Wien gefolgt ist, bei welcher Gelegenheit er in direkten Kontakt mit der böhmischen und österreichischen Malerei getreten wäre. HUTTER hingegen fühlt sich an Martino da Verona erinnert und datiert zwischen 1392 bis 1396.

1895 unter dem Dillherschens Epitaph in der Singertor-Vorhalle im Stephansdom aufgefunden.

„Stephansdom, Geschichte, Denkmäler, Wiederaufbau“, Wien 1948. Österreichische Kunsttopographie XXIII, Wien 1931, S. 534. — A. LHOTSKY, Festschrift des Kunsthistorischen Museums, Bd. II, 1. Hälfte, Wien 1941—1945, S. 74, Anm. 171. — G. FIOCCO, Disegni di Stefano da Verona, in: *Proporzioni* III, 1950, S. 56 f. — H. HUTTER, Das sogenannte Votivbild von St. Stephan, Wien 1958 (ungedruckt).

Wien, Historisches Museum der Stadt Wien.

## VERONESISCH. Anfang 15. Jahrhundert.

### 98. Paradiesgärtlein.

Maria mit dem Jesuskind und den Heiligen Barbara, Elisabeth (Gertraud?) und Katharina. Miniatur auf Pergament, wohl aus einer Handschrift stammend, auf Holz. 26 × 19 cm.

„Der ‚verschlossene Garten‘ (Hortus conclusus) des Hohenliedes 4, 12, das Paradiesgärtlein, ist ein schon bei den frühmittelalterlichen Hymnendichtern gebräuchliches Symbol der jungfräulichen Muttergottes. Die Lilien (Keuschheit), Rosen (Jungfräulichkeit und Liebe Mariae) und das Veilchen oder Stiefmütterchen (Demut) sind Symbole der Tugenden Mariens und zeigen die Auffassung der mystischen Naturverklärung des Mittelalters, die Maria geradezu als Blumenfeld denkt. Daneben wird auch auf Christus hingewiesen, der die Passion auf sich nimmt (Buch des Lebens, Heiligengeisttaube von Gottvater zum Jesusknaben), und der hl. Barbara Demut empfiehlt (Überreichung von Stiefmütterchen). Für diese als „höfische Gesellschaft“ im Garten aufgefaßte mystische Vision gibt es literarische Vorstufen schon im 13. Jhdt. Die klassische Darstellung findet sich in der Zeit um 1400“. (H. AURENHAMMER, *Maria, die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst*, Wien 1954.)

Die alte Zuschreibung an Stefano da Verona ist unhaltbar. Es handelt sich wohl um ein Werk der veronesischen Schule, in dem auch nördliche Einflüsse sichtbar werden.

„Die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“, Wien 1954.

W. SCHMIDT, *Varia, Repertorium für Kunstwissenschaft* XII. 1889. — G. FRIZZONI, *Recordi di un viaggio, L'Arte* 1901. — H. J. HERMANN, *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, I, Nr. 120. — P. TOESCA, *La pittura nella Lombardia*, Mailand 1912. — Van MARLE VII, 1926, S. 259.

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.



**VLÄMISCH, 2. Viertel 15. Jahrhundert.****99. Porträt des Johann ohne Furcht (1371—1419).**

Tafel 4

Herzog von Burgund, Sohn Philipps des Kühnen, dem ersten Herzog von Burgund aus dem Hause Valois und der Margarete von Flandern, Neffe Karls V. von Frankreich. 1404 Herzog, von den Armagnacs, den Parteigängern der Orleans, auf der Brücke von Montereau am 10. September 1419 ermordet. Der Chronist Olivier de la Marche schildert ihn als mutig und großzügig, aber auch listig und mißtrauisch. Die von seinem Vater übernommenen künstlerischen Aufgaben, vor allem die Ausgestaltung der Kartause von Champmol — prachtvoll-düsteres Mausoleum der burgundischen Herzoge — verfolgte er sein ganzes Leben mit großer Anteilnahme.

Der Herzog stützt sich auf einen Betstuhl, über den ein Teppich mit seinem Wappen gebreitet ist, den Farben von Valois, Burgund und dem Löwen von Flandern.

Eichenholz. 21,5 × 14,6 cm.

Das qualitativ sehr hochwertige Porträt, welches sowohl dem Meister von Flémalle wie Roger van der Weyden zugeschrieben worden ist und ohne Zweifel aus dem engen Umkreis des Roger stammt, gilt nicht als das Original, sondern als Kopie nach einem verlorenen Bild. Man nimmt auf Grund von zwei Dokumenten von 1412 und 1415 an, daß der Maler des Originals Jean Malouel gewesen sein dürfte (gest. 1415), der beauftragt war, für den König von Portugal ein Porträt des Herzogs Johann ohne Furcht zu malen. Nach anderer Meinung wäre das Original aus der frühen Periode des Hubert van Eyck. Sind die Hände nicht erst auf der Kopie hinzugefügt worden, sondern schon auf dem Original vorhanden gewesen, so hätte man in diesem das früheste bekannte vlämische Halbfigurenbild mit Händen sehen können. Ein zweites sehr gutes Exemplar, aber ohne Hände, in der Comte de Limburg Stirum-Sammlung in Rumbeke, Belgien.

Aus der Slg. des Chevalier Florent van Erthorn, Antwerpen, 1841 dem Museum von Antwerpen vermacht.

„Exhibition of Flemish and Belgian Art 1300—1900“, London 1927. „Le grand siècle des ducs de Bourgogne“, Dijon 1951. „Le Siècle de Bourgogne“, Brüssel 1951. „Bourgondische pracht van Philips de Stoute tot Philips de Schone“, Amsterdam 1951. „Le Portrait dans les anciens Pays-Bas“, Brügge 1953. „Chefs-d'oeuvre de l'art ancien dans les musées et collections belges“, Brüssel 1953. „Exposition Bruxelles

au XVe siècle“, Brüssel 1953. „Le siècle des primitifs flamands“, Brügge 1960. „Flanders in the fifteenth century: art and civilization“, Detroit 1960.

A. KLEINKLAUSZ, Les peintres des ducs de Bourgogne, Revue de l'art ancien et moderne, XX, 1906. — F. WINKLER, Der Meister von Flémalle und Roger van der Weyden, Straßburg 1913. — F. WINKLER, Die altniederländische Malerei, Berlin 1924. — FIERENS-GEVAERT, Histoire de la peinture flamande, 3 vol., Paris-Bruxelles 1927—1929. — E. RENDERS, La solution du problème Van der Weyden — Flémalle — Campin, 2 vol., Bruges 1931. — L. SCHEEWE, Die neueste Literatur über Roger van der Weyden, Z. Kg. III/1934. — H. BEENKEN, Bildnisschöpfungen Hubert van Eycks, Pantheon XIX/1937. — P. WESCHER, Das höfische Bildnis von Philipp dem Guten bis zu Karl V., Pantheon XXVIII/1941. — H. BEENKEN, Hubert und Jan van Eyck, München 1941. — L. v. BALDASS, Jan van Eyck, London-New York 1952. — E. PANOFSKY. — A. J. J. DELLEN, Catalogue descriptif, Maîtres anciens, Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers (2. vermehrte Aufl. von M. J. J. BROECKX und G. GEPTS-BUYSAERT) 1958.

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Nr. 540.

## WESTFÄLISCH, um 1400.

### 100. Vera Icon.

Tafel 36

Eichenholz. 49,5 × 35 cm.

Nach mündlicher Mitteilung hält F. WINKLER das Bild für ein Werk von Konrad von Soest. STANGE hingegen schrieb es dem Meister des Fröndenberger Altares (Kat.-Nr. 48) mit Vorbehalt zu. Besonders nahe steht dem Bild die Marienkrönung des Museums in Cleveland, die ursprünglich zu dem Fröndenberger Altarwerk gehörte. Dementsprechend ist auch eine gleichzeitige Entstehung mit diesem Werk anzunehmen, dessen Datierung allerdings nicht mit Sicherheit feststeht.

Erworben 1843.

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum und Deutschen Museum, 9. Aufl., 1931, Nr. 1217. — STANGE, Bd. III, 1938, S. 32, 36.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1217.

**WESTFÄLISCH (HESSISCH), um 1400—1420.****101. Wernigerode-Altar.****Tafel 95**

Flügelaltar: die Mitteltafel zeigt im Mittelfeld die thronende Maria, vor der der 1386 ermordete Graf Dietrich von Wernigerode kniet; der hl. Petrus empfiehlt ihn; links oben das Wappen des Grafen. Der Graf spricht zum Jesuskind: „Jhesu Christe fili dei vivi miserere mei.“ Das Jesuskind antwortet ihm: „noli timere dilecte meus ego enim redemi te.“ Seitlich vom Mittelbild je zwei Darstellungen aus der Legende des hl. Theodor und seiner Gefährten. Auf den Flügelinnenseiten Szenen aus der Jugendgeschichte Christi: unten Verkündigung und Geburt Christi; oben Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel. Das Mittelbild trägt am Rahmen folgende Inschrift: „anno domini d(omi)ni mcccclxxxvi i(n) pl(en)a die b(ea)te marie magdalene obiit nobilis vir d(omi)n(u)s dhidericus comes de wernigherode cuius a(n)i(m)a requiescat i(n) pace amen“.

Kiefernholz. 110 × 374 cm.

Der Stil des Werkes verrät deutlich den Einfluß des Konrad von Soest. Außerdem scheint der Altar der Lambertikirche in Hildesheim stilistisch vorbildhaft gewesen zu sein, was für eine niedersächsische Herkunft des Werkes sprechen würde.

Aus dem Besitz des Fürsten Wernigerode, 1958 vom Hessischen Landesmuseum erworben.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Grafschaft Wernigerode, 2. Bearbeitung von H. BERGNER und C. E. JACOBS, Halle a. d. S. 1913, S. 223 f., Taf. 17. — T. J. MEIER, Werk und Wirkungen des Meisters Konrad von Soest, Münster i. W. 1921, S. 26 ff. — G. DENEKE, in: Zeitschr. des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde 1923/24, Wernigerode 1925, S. 31. — STANGE III, S. 192 f.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

## DIE BUCHMALEREI UM 1400

Der Beginn des 15. Jahrhunderts kennzeichnet den Höhepunkt der europäischen Buchmalerei und zugleich machen sich die ersten Anzeichen ihres Niedergangs bemerkbar. Nicht etwa, weil ihre Möglichkeiten erschöpft, sondern gerade weil sie so ungeheuer reich sind. Diese Kunst geht an ihrer eigenen Vollendung zugrunde. Von dem Augenblick an, in dem das Bild aufhört, den Gesetzen der zweidimensionalen Fläche zu gehorchen, in dem es nach und nach den Horizont entdeckt, sich in die Tiefe hinein erstreckt und bemüht ist, durch die immer kunstvoller gestaltete Perspektive eine Illusion der Natur zu geben, von diesem Augenblick an strebt die Buchmalerei danach, nur mehr die verkleinerte Fassung einer autonomen Tafelmalerei zu sein und mit ihr zu verschmelzen. Zu Ende des Jahrhunderts ist sie dann völlig in ihr aufgegangen. Die ersten Anzeichen dieser langsamen, ungleichmäßig fortschreitenden Entwicklung sind schon sehr früh zu beobachten, um das Jahr 1400 kommt es zu einer wesentlichen Beschleunigung, da die internationalen Einflüsse in gegenseitigem Austausch sich immer stärker auswirken.

Verschiedene Elemente haben im Umkreis Ludwigs des Heiligen zur Entstehung der Buchmalerei geführt, die sehr rasch überall Verbreitung fand. Regionale Gruppen bildeten sich sogar im zentralisierten Frankreich und nur die Kunst Italiens, in der byzantinische Einflüsse zu dem immer noch lebendigen Bestand romanischer Traditionen hinzukommen, unterschied sich von allen anderen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts bietet also die Buchmalerei nördlich der Alpen ihrer Herkunft entsprechend einen einheitlichen Aspekt, der aber seine verschiedenen Spielarten hat. Eine böhmisch-österreichische einerseits: Kaiser Karl IV. (gest. 1378), der teilweise in Paris erzogen war, hatte aus seiner Hauptstadt Prag ein aktives Zentrum unter italienischem und französischem Einflusse gemacht. Sein Kanzler, Johann von Neumarkt, ein großer Bücherfreund, unterhielt persönliche Beziehungen mit den päpstlichen Kreisen in Avignon. Wenzel, Karls Nachfolger auf dem böhmischen Thron, war wie dieser ein Liebhaber illuminierter Handschriften. Aus den Sammlungen beider Herrscher sind uns prachtvolle Bücher erhalten geblieben: in einer vom gotischen Element bestimmten Atmosphäre

vereinigt die Kunst Bolognas sich mit der toskanischen Kunst und es kündigen sich hier schon die Pariser Stilmischungen an. Die deutsche Spielart wieder finden wir besonders rings um Köln, dem traditionellen Vermittler zwischen ober- und mittelh rheinischem Gebiet und den Niederlanden, dem Kreuzungspunkt eines ausgedehnten künstlerischen Bereichs. Hier wird das internationale Paris sich bald die wesentlichen Elemente seiner Erneuerung holen, sie zur Entfaltung bringen und bereichert wieder an ihre Ursprungsländer zurückgelangen lassen. Die Niederlande geben ihre lebendigen Kräfte, sowohl aus dem Norden wie aus dem vlämischen Süden damals nach Paris ab, der eigene großartige Aufschwung erfolgt erst einige Jahre später. In England setzen in den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts die originalen Schöpfungen aus, die während des ganzen Mittelalters sich in reicher Fülle entfaltet hatten. Italienische und auch holländische Anregungen werden übernommen, um das solid verankerte gotische Erbe zu variieren. In Avignon teilen sich die Neigungen zwischen Frankreich und Italien, das seinerseits in der Lombardei den Einfluß der gotischen Nachbarschaft zu spüren bekommt, während Katalonien, der französische Süden und der spanische Norden von einer Strömung zur anderen wechseln und ihr jeweils ihren besonderen Akzent verleihen.

So ist, kurz zusammengefaßt, die Lage der Buchmalerei zu Anfang des 15. Jahrhunderts, in dem Augenblick, in dem die Pariser Schule — wie man sie damals schon nennen darf — ihre Funktion auszuüben beginnt. Paris zentralisiert und konfrontiert die im Lauf des vergangenen Jahrhunderts langsam gereiften technischen Errungenschaften, ehe es die Ergebnisse gleichsam im Aufstrahlen einer von politischen Ereignissen hervorgerufenen Explosion nach allen Seiten versprüht. Von überallher drängen die Künstler nach der Hauptstadt, angelockt vom Mäzenat, das Karl V. und seine Brüder, die Herzoge von Burgund, von Anjou und besonders von Berry, dann aber auch seine Neffen und die großen Herren seines Königreiches ausüben. Die Fremden, die sich nun zu den französischen Künstlern gesellen, sind vor allem (aber nicht ausschließlich) Männer aus dem Norden, aus dem Mosel- und Rheinland und aus Flandern, die sich offenbar nach ihrer künstlerischen Zusammengehörigkeit auf mehr oder weniger verwandte Werkstätten verteilen. In einer dieser Werkstätten arbeiteten eine Zeitlang die berühmten Brüder von Limburg, die, aus Nimwegen kommend, ungefähr um 1400 ihrem Onkel Jean Malouel, dem Maler Philipps des Kühnen, gefolgt waren. Als er im Jahre 1404 starb, verbrachten die Brüder einige Jahre bei Landsleuten, die sich in Paris niedergelassen hatten und traten dann in



den Dienst von Jean de Berry, dem Bruder Philipps des Kühnen. Der Herzog, ein anspruchsvoller Kunstfreund, der sich die besten Künstler sichern wollte, hatte vor den Brüdern von Limburg André Beauneveu aus Valenciennes, Jacquemart de Hesdin, zweifellos einen Pikarden und andere Künstler ähnlicher Herkunft an seinen Hof gezogen. Der Sohn Philipps des Kühnen, Johann ohne Furcht, läßt sein Gebetbuch von einem Vlamen verzieren. Hingegen wendet sich Ludwig von Anjou seiner neapolitanischen Besitztümer wegen nach Italien und seine Gemahlin, die Katalanin Jolanda von Aragon, nimmt einen in Paris lebenden und allem Anschein nach aus Nordspanien kommenden Künstler als Maler in ihre Dienste, den sogenannten Meister von Rohan. So ist also das gesamte malende Europa in Paris in der Umgebung der königlichen Familie anzutreffen. Auch ein italienischer Maler ist vertreten, Zebo da Firenze, der ein in Paris für Charles le Noble, den König von Navarra und französischen Prinzen geschriebenes Stundenbuch mit Miniaturen schmückt. Aber diese internationale Pariser Tätigkeit kommt nicht nur dem Hof zugute, man hat auch in einem wesentlich größeren und einfacheren Kreis dafür Interesse und für ihn arbeiten Verleger, die in geradezu industriell organisierten Werkstätten Halb-Luxusausgaben in Serie herausbringen. Hier bilden sich die talentierten Maler heran, die dann an die Höfe der großen Kunstliebhaber gerufen werden, in erster Linie die Brüder von Limburg. Wir können mit ziemlicher Genauigkeit zwei dieser Werkstätten identifizieren. Die eine bestand sicheren Indizien nach aus Malern, die aus der Gegend zwischen Maas und Rhein stammten. Sie ist nach den Daten der von dieser Werkstätte ausgeführten Manuskripte unter dem Sammelnamen „Maler von 1402“ bekannt. In der anderen Werkstätte waren zumindest drei große Künstler tätig, denen verschiedene Mitarbeiter zur Seite standen: der „von Boucicaut“ genannte Meister (wahrscheinlich Jacques Coene), der Meister „von Bedford“ (der später für den Herzog gleichen Namens arbeitete) und der Meister „von Rohan“, der angebliche Katalane, der gegen 1415 in die Dienste Jolandas von Aragon trat. Eine Schriftstellerin italienischer Herkunft, Christine von Pisa, ließ ihre eigenen Werke durch einen Landsmann des Lombarden Giovannino de' Grassi illustrieren, der in Paris nur für sie gearbeitet zu haben scheint. Die Zugewanderten gesellen sich zu zahlreichen Franzosen, die seit 1391 in einer Innung organisiert sind. Die aus jahrhundertealter Tradition erwachsene technische Ausbildung der französischen Künstler kommt auf diese Art in Berührung mit allen neuen Errungenschaften Europas. Hier in dieser Stadt waren bessere Voraussetzungen für eine fruchtbare Arbeit gegeben, als ir-

gendwo sonst, hier, wo man seit dem 13. Jahrhundert immer wieder alles, was auf intellektuellem oder künstlerischem Gebiet geschah, mit neugierigem Interesse verfolgt hatte. Von diesem Interesse ist uns ein kostbares Zeugnis erhalten geblieben: die Aufzeichnungen eines einfachen Gerichtsschreibers, namens Jean Lebègue, der ein gebildeter Kunstliebhaber und Humanist war und scheinbar in Beziehung zum Atelier des Meisters von Bedford stand. Dieses Atelier war offensichtlich das bedeutendste und fruchtbarste in ganz Paris und es besteht kein Grund, ihm nicht auch manche selbständige Tafelbilder wie etwa die „Kleine runde Pietà“ im Louvre zuzuschreiben.

Die politischen und militärischen Katastrophen der letzten Regierungsjahre Karls VI. bereiteten der so glanzvollen Tätigkeit ein jähes Ende. Die Buchmaler zerstreuten sich, neue Zentren entstanden ungefähr um 1420 und in den folgenden Jahren, Erben, denen in Anjou, in der Provence, in der Normandie, in der Loire-Gegend, im Berry und besonders in Flandern unter Philipp dem Guten eine mehr oder minder erfolgreiche Laufbahn beschieden war. Eine neue Geschichte der Malerei begann, in der die Buchmalerei, die bisher in Frankreich und in anderen Ländern die Hauptrolle spielte, auf den zweiten Platz verwiesen wurde.

Paris

Jean Porcher

#### ABKÜRZUNGEN für HANDSCHRIFTEN-AUSSTELLUNGEN:

Abendländische Buchmalerei = Österreichische Nationalbibliothek, Abendländische Buchmalerei. Katalog der Ausstellung im Prunksaal. Wien 1952. — Arte Lombarda = Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Palazzo Reale, Milano 1958. — Ausstellung Kopenhagen-Stockholm = Nationalmuseet K ø b e n h a v n, Gyldene Bøger. Illuminerede middelalderige håndskrifter i Danmark og Sverige. 1952. Nationalmuseum S t o c k h o l m, Gyllene Böcker. Illuminerade handskrifter i dansk och svensk ägo. 1952. — Bibliothèque Nationale 1955 = Bibliothèque Nationale, Les manuscrits à peintures en France du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris 1955. — Gotik in Niederösterreich = Ausstellung: Die Gotik in Niederösterreich, Krems-Stein 1959. — Gotische Buchmalerei = Gotische Buchmalerei im Südostdeutschen Raume. — Ausstellung der Nationalbibliothek in Wien. Katalog mit einer Einleitung von K. Holter. Wien 1939. — Miniaturenausstellung 1901 = K. K. Hofbibliothek, Katalog der Miniaturenausstellung, Wien 1901. — Mostra storica = Mostra storica nazionale della miniatura. Palazzo di Venezia, Roma 1954. — Neuerwerbungen 1936 = Nationalbibliothek in Wien, Katalog der Ausstellung von Neuerwerbungen aus den Jahren 1930—1935, Wien 1936.

## BUCHMALEREI

### FRANKREICH

#### I. PARIS

##### *A. Miniaturisten im Dienste des Jean duc de Berry*

#### 102. Psalter des Jean de Berry.

Tafel 135

Pergament, 272 ff., 250 × 175 mm.

Um 1380/85. Am Beginn des lateinisch-französischen Psalters befinden sich 24 Grisaille-Bilder, die 12 Propheten und 12 Apostel darstellen, die zu je zwei einander gegenübergestellt sind: die Propheten verkünden die Wahrheiten des Glaubens, die von den Aposteln durch die 12 Glaubensartikel des Credo ausgesprochen werden. Das Inventar der Bibliothek des Jean de Berry vom Jahre 1402 bezeichnet André Beauneveu als den Meister dieser Bilder. Auf Grund dieser Zuweisung ist es auch möglich, die Hand des Beauneveu und seiner Mitarbeiter in anderen Werken festzustellen, wie in den „Petites heures“ (Kat.-Nr. 103), den „Grandes heures“ (Kat.-Nr. 104), den „Très belles heures“ (Kat.-Nr. 106).

Aus der Bibliothek des Jean de Berry. Auf dem Einband Initialen eines Besitzers aus dem Anfang des 17. Jhdts. „CEP“.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 180.

LEROQUAIS, Psautiers II., S. 144 ff., Taf. CXVIII—CXXVII. — PANOFISKY, S. 41.

Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 13.091.

#### 103. Petites heures de Jean de Berry.

Tafel 131

Pergament, 292 ff., 215 × 145 mm.

Das Werk ist um 1390 hergestellt worden. Es lassen sich drei Haupt Hände erkennen: eine davon könnte die des A. Beauneveu oder eines seiner engsten Mitarbeiter sein, die auch an den „Grandes heures“ beteiligt war (vgl. Kat.-Nr. 104). Die zweite Hand ist die eines Pariser Malers, der am Brevier Karls V. mitgearbeitet hat, von einer dritten Hand stammt die Darstellung der Geburt Christi. Die Darstellung Johannes des Täufers, des Namenspatrons des Duc de Berry, legt die Vermutung nahe, daß das Buch für ihn geschaffen wurde;

auch sein Wappen deutet darauf hin. Es läßt sich aber mit keinem der im Inventar genannten Werke mit Sicherheit identifizieren. Die letzten Blätter, die vielleicht einen sicheren Hinweis getragen haben, wurden durch ein Bild aus dem Atelier der Brüder von Limburg ersetzt, auf dem Jean de Berry dargestellt ist.

1416 im Besitz der Gemahlin des Robinet d'Etampes.

1783 mit der Bibliothek La Vallière in Paris versteigert (Nr. 284).

Bibliothèque Nationale 1955, Nr. 182.

DELISLE, II., S. 239. — LEROQUAIS, Livres d'heures, II., S. 175 ff.

— PANOFKY, S. 42 ff., Taf. 30—36.

Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 18.014.

**104. Grandes heures de Jean de Berry (Einzelblatt).**

Tafel 139

Pergament, 400 × 300 mm; das ganze Buch enthält 126 Folien.

Das Werk, das 1409 vollendet war, gehörte zu den prächtigsten Büchern, die für den Duc de Berry hergestellt wurden und war nach den Angaben des Inventars „de la main de Jacquemart de Hesdin et autres ouvriers de Monseigneur“ geschmückt. Leider fehlen heute alle Blätter von der Hand dieses Künstlers; ein einzelnes davon wird im Louvre aufbewahrt. Es ist von derselben Hand wie die Hauptbilder in den „Très belles heures de Notre-Dame“ in Brüssel (vgl. Kat.-Nr. 108), die ebenfalls dem Jacquemart de Hesdin zugeschrieben werden. Die „Grandes heures“ sind bis auf die fehlenden Blätter von Jacquemart de Hesdin vollständig erhalten. Da sie gegenwärtig auseinandergenommen sind, um das Buch zu restaurieren, wird hier ein einzelnes Blatt gezeigt, das innerhalb eines außerordentlich reichen Rahmens das Werk eines Künstlers aus der nächsten Umgebung des André Beauneveu zeigt, desselben, von dem auch die besten Miniaturen der „Très belles heures“ stammen (vgl. Kat.-Nr. 108).

In der Bibliothèque du roi, wenigstens von Karl VIII. an.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 183.

Literatur vgl. „Très belles heures“, Kat.-Nr. 108.

Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 919.

**105. Bible historiée.**

Tafel 128

Pergament, 169 ff., 415 × 290 mm.

Um 1410—1416. Die ersten drei Lagen dieses lateinisch-französischen Werkes sind von den Brüdern von Limburg ausgeschmückt, die

damals im Dienste des Jean de Berry standen. Da die Bibel in keinem seiner Inventare aufscheint, ist es fraglich, ob sie überhaupt für ihn begonnen wurde. Die Malereien der anderen Lagen sind von verschiedenen anderen Meistern, darunter vom sogenannten „Meister des Genfer Boccaccio“ oder des „Jouvenel des Ursines“. Das hier ausgestellte Blatt von der Hand des Paul von Limburg zeigt den hl. Hieronymus an seinem Schreibpult. Der Künstler hat vielleicht die (heute nicht mehr vorhandenen) Fresken im Palais Carrara in Padua gekannt. Dasselbe Thema hat er auch für die Belles heures des Jean de Berry verwendet.

Um 1475 im Besitz des Aimar von Poitiers.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 188.

RING, Catalogue-No 68. — L. BALDASS, J. Van Eyck, 1952, S. 10. — B. DEGENHART, in: Mü. Jb. 1950, S. 108. — A. DE LABORDE, La Bible moralisée V., 1927, S. 102. — J. PORCHER, Les Belles heures de Jean de Berry, 1953, S. 7 und 22. — PANOFISKY, S. 125.

Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 166.

- 106. Très belles heures de Notre-Dame** (nicht vollständig).      Tafel 134  
Pergament, 239 ff., 290 × 201 mm.

Der erste Teil dieses Hauptwerkes der französischen Buchmalerei vom Anfang des 15. Jhdts. ist von vier Meistern mit Malereien geschmückt, von denen der bedeutendste André Beauneveu sein dürfte. Das Buch fehlt noch im Inventar des Duc de Berry vom Jahre 1402. Der Kalender ist zwischen 1404 und 1407 geschrieben. Als Jean de Berry das Buch 1412 seinem Schatzmeister Robinet d'Etampes schenkte, war es noch nicht ganz vollendet. Dieser behielt nur den ersten Teil, während der Rest an Wilhelm IV., Herzog von Bayern und Graf von Hennegau kam, der das Werk von vlämischen Meistern vollenden ließ, unter denen wahrscheinlich auch die Brüder Van Eyck waren. Ein Teil davon wurde 1720 durch Viktor Amadeus von Savoyen der Universitätsbibliothek von Turin geschenkt, wo es 1904 verbrannte. Ein anderer Teil war im Besitze des Fürsten Trivulzio in Mailand und befindet sich gegenwärtig im Museo Civico in Turin. Vier einzelne Blätter sind im Louvre (vgl. Kat.-Nr. 107). Besitzer: Robinet d'Etampes; Graf Victor de St. Mauris; Baron Adolf von Rothschild (um 1850); Baron Maurice von Rothschild, der das Buch 1956 der Bibliothèque Nationale schenkte.

P. DURRIEU, Les Très belles heures de Notre-Dame du duc Jean de Berry, 1922. — PANOFISKY, I., S. 42 ff. — FR. LYNA, Les Van Eyck et les „Heures de Turin et Milan“, in: Musées royaux des



Beaux-Arts, 1955, S. 7. — A. CHATELET, Les étapes de l'enluminure des manuscrits dits de Turin et de Milan-Turin, in: *Revue des Arts*, 1956, S. 199.

Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. lat. 3093.

#### 107. Maria und Johannes Evangelist.

Einzelblatt aus den „Très belles Heures“ des Jean de Berry.

Pergament, 267 × 172 mm.

Nach 1404. Das ganze Buch wurde für Jean de Berry geschrieben und geschmückt. Vier Blätter des Buches kamen 1896 durch Jules Maciet in die Sammlungen des Louvre; eines von diesen vier Blättern ist das hier vorliegende (vgl. Kat.-Nr. 106).

Primitifs Français, Paris, Bibliothèque Nationale, 1904, Nr. 10. Les enlumineurs du Duc de Berry et de l'Ecole de Bourges, Bourges 1951, Nr. 9. Bibliothèque Nationale 1955, Nr. 181. Enluminures et Dessins français du XIIIe au XVIe siècle, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1957, Nr. 12.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, R F 2024.

#### 108. „Très belles Heures de Notre-Dame“ des Jean de Berry.

Pergament, 133 ff., 275 × 190 mm.

Um 1409. Die Darstellung des Jean de Berry vor der Jungfrau und den beiden Heiligen Jakob und Johannes dem Täufer sind vielleicht von A. Beauneveu, Kopien einer ähnlichen Darstellung in einem auf 1416 datierten Buch für Maria de Berry, die Tochter des Jean de Berry. Der Schmuck des übrigen Buches kann von Jacquemart de Hesdin sein und wäre dann schon 1402 fertiggestellt worden. Das Buch erfuhr auch später noch einige Änderungen.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 186.

FIERENS-GEVAERT, Les Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry, 1924. — GASPAR-LYNA, I., S. 399 ff., Abb. XCIII bis XCIV. — PANOFKY, S. 42 ff., Abb. 40—55.

Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 11060-61.

#### *B. Atelier des „Bedford-Meisters“*

#### 109. Livre d'heures.

Pergament, 267 ff., 265 × 190 mm.

1422—1425, Paris. 24 reich geschmückte Kalenderseiten, 24 Vollbilder mit Zierrahmen, in denen zahlreiche Medaillons mit Miniaturen sind; 42 große Initialen mit Bildern, 338 kleinere Initialen mit Brust-

bildern. Alle beschriebenen Seiten mit Zierrahmen und Drollerien. Durch diesen Schmuck wird das Buch zu einem der Hauptwerke der Pariser Buchmalerei vom Beginn der zwanziger Jahre des 15. Jhdts. Der Meister dieses Werkes wird nach einem von ihm für Jean de Lancastre, duc de Bedford, ausgeführten Brevier als „Bedford-Meister“ bezeichnet (Paris, Bibl. Nat. Lat. 17.294). Er kannte die Werke der Brüder von Limburg und der anderen im Dienste des Duc de Berry stehenden französisch-flämischen Miniaturisten. Ihre Technik und ihr von der italienischen Kunst beeinflusster Naturalismus sind eine notwendige Vorstufe zur Kunst des Bedford-Meisters. Das Buch wurde wahrscheinlich für König Karl VII. von Frankreich und seine Gemahlin Maria von Anjou hergestellt, deren Hochzeit im Jahre 1422 stattfand. Nach Wien kam es wahrscheinlich durch die Königin Elisabeth von Frankreich, eine Tochter Kaiser Maximilians II.; sie vermählte sich 1570 mit König Karl IX. von Frankreich und kehrte nach dem Tode ihres Gemahls (1574) wieder nach Wien zurück.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 149. Abendländische Buchmalerei, Nr. 181.

TRENKLER (franz.), S. 22 ff. — HERMANN VII/3, S. 142 ff. — E. TRENKLER, *Livre d'heures*, Handschrift 1855 der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1948 (mit erschöpfender Literaturangabe). — Inventar I., S. 53.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1855.

#### 110. *Livre d'heures*.

Pergament, 238 ff., 250 × 173 mm.

Um 1420—1422 vom Pariser Kalligraphen Johannes Parvi geschrieben; der künstlerische Schmuck wurde um dieselbe Zeit im Atelier des „Bedford-Meisters“ in Paris begonnen; von den 25 großen Miniaturen des Buches wurde jedoch nur die Verkündigung vom Bedford-Meister gemalt. Das Buch wurde dann erst um 1470 durch den „Maitre François“ vollendet. Verschiedene Anzeichen weisen darauf hin, daß das Buch für einen englischen Besteller gearbeitet wurde. Es ist möglich, daß es sich um König Heinrich V. handelte, der 1422 starb, so daß nach seinem Tode das Buch zunächst unvollendet liegen blieb. Es war später im Besitz König Heinrichs VII. von England (gest. 1509); dieser hatte es entweder von seinem Vorgänger geerbt und dann in Paris vollenden lassen, oder er hatte es, nachdem es von Maitre François vollendet war, für sich erworben. Heinrich VII. schenkte das Buch seiner jüngeren Tochter Maria

(1496—1533), diese einer Tochter aus ihrer zweiten Ehe, Eleonora (gest. 1547), die mit Henry II. Earl of Cumberland (gest. 1570) vermählt war. Dessen Sohn aus zweiter Ehe, Henry III. schenkte das Buch seinem Haushofmeister Stephan Taylor, dessen zweiter Sohn es dem Kaiser (wahrscheinlich Ferdinand III.) widmete. Von Beginn des 18. Jhdts. an war das Livre d'heures in der kaiserlichen Hofbibliothek.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 148. Abendländische Buchmalerei, Nr. 180.

TRENKLER (franz.), S. 38 ff. — HERMANN VII/3, S. 129 ff. — Inventar I., S. 52.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1840.

#### 111. Livre d'heures (Fragment).

Pergament, 43 ff., 196 × 138 mm.

Um 1420—1430, Paris, Atelier des „Bedford-Meisters“. Drei Miniaturen mit Zierrahmen, fast alle Seiten mit Zierleisten, zahlreiche Initialen. Die sehr sorgfältige Schrift wahrscheinlich von Johannes Parvi; dem Bild auf fol. 1 v nach, auf dem eine Dame im Gebet vor der Madonna dargestellt ist, wurde das Buch für eine Dame hergestellt.

Über die Geschichte ist nichts bekannt. Das Buch war 1723 noch nicht in der kaiserlichen Hofbibliothek, wohl aber 1790; es dürfte aus einem aufgehobenen Kloster stammen.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 147. Abendländische Buchmalerei, Nr. 183.

TRENKLER (franz.), S. 28 f. — HERMANN VII/3, S. 137 ff. — Inventar I., S. 80.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2656.

#### 112. Livre d'heures.

Pergament, 201 ff., 218 × 157 mm.

Um 1420—1430, Paris, Atelier des „Bedford-Meisters“. 15 Vollbilder mit Rahmen, fast alle Seiten mit Rahmen, zahlreiche Initialen.

Das Buch war in der „Ambraser Sammlung“ Erzherzog Ferdinands von Tirol (gest. 1595), kam 1806 von Ambras in die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1936 in die Nationalbibliothek.

Abendländische Buchmalerei, Nr. 182.

TRENKLER (franz.), S. 224 f. — E. TRENKLER, A newly discovered Book of hours by the Master of the Duke of Bedford, in: *Gaz. B. A.* 1954, S. 27 ff.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2614.

**113. Gaston Phebus: Le Livre de la chasse.**

Tafel 137

Pergament, 220 ff., 370 × 280 mm.

Um 1405—1410. Die Jagd als standesgemäße Beschäftigung des Edelmannes war schon im hohen Mittelalter mehrfach in wissenschaftlichen Abhandlungen und in Bildern beschrieben worden. Berühmt ist das Jagdbuch Kaiser Friedrichs II. über die Falkenjagd; der Kaiser wollte auch noch ein Buch über die Jagd mit Hunden schreiben. Solche „Jagdbücher“ wurden im 14. Jhdt. besonders in Frankreich sehr beliebt. Die Auftraggeber sorgten dafür, daß diese Bücher nicht nur ihrem Inhalt nach, sondern auch in ihrer künstlerischen Ausstattung eines Edelmannes würdig waren. Das vorliegende Buch ist das schönste Exemplar des berühmten Werkes des Grafen de Foix, von dem ca. 37 Handschriften bekannt sind. Der Bedford-Meister, aus dessen Atelier die Miniaturen stammen dürften, zeigt hier eine besonders feine Naturbeobachtung, zu der die internationalen Ateliers in Paris von den italienischen Malern angeregt wurden. Die 87 Miniaturen zeigen Jagdszenen.

Besitzerwappen des Aimar de Poitiers (Großvater der Diane de Poitiers), dem das Buch am Ende des 15. Jhdts. gehörte. Es ging hierauf in den Besitz des Trienter Bischofs Bernhard von Cles über (nach 1525), dann gehörte es Erzherzog Ferdinand von Tirol, später dem Marquis de Vigneau, 1661 König Ludwig XIV.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 212.

C. COURDERC, *Le Livre de la chasse de G. Phébus*, o. J., — H. MARTIN, *La Miniature française du XIIIe au XVe siècle*, 1923, Abb. CIX—CX. — PANOFKY, S. 61, Abb. 50.

Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 616.

**114. Chroniques de Saint-Denis.**

Pergament, 508 ff., 343 × 255 mm.

Letztes Viertel des 14. Jhdts. (nach 1380), Paris. 69 Miniaturen in Spaltenbreite, zahlreiche Initialen. Sorgfältige Arbeit, anscheinend für ein Mitglied der Familie Montagu ausgeführt, deren Wappen wiederholt angebracht ist. Die Miniaturen sind in Grisailletechnik

ausgeführt, wie sie in der französischen Buchmalerei der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. sehr beliebt war. Sie stehen stilistisch dem Atelier des „Maitre aux boquetaux“ nahe.

Die Handschrift kam mit der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen 1738 in die kaiserliche Hofbibliothek.

HERMANN VII/2, S. 96 ff. Inventar I., S. 75. — Textausgabe: PAULIN PARIS, *Les grandes chroniques de France*, Paris 1836 à 1838.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2564.

## MALER DER CHRISTINE DE PISAN.

### 115. Christine de Pisan: Brief der Othea an Hektor.

Tafel 138

Pergament, 47 ff., 360 × 265 mm.

Um 1402. Der Maler, der dieses Werk illustriert hat, stand offenbar im besonderen Dienste der Verfasserin, Christine de Pisan, einer Italienerin, die als Schriftstellerin in höfischen Kreisen von Paris lebte. Der Stil des Malers zeigt so deutliche Beziehungen zu den norditalienischen Künstlern, besonders zum Lombarden Giovannino de Grassi, daß wir in ihm einen Italiener sehen können, der sich in Paris niedergelassen hatte und dort für seine Landsmännin tätig war. Die Lebhaftigkeit seiner Malereien und ihr Geist findet sich auch in anderen Werken, die er für Christine geschmückt hat sowie in der „Chronique de Saint-Denis“ um 1400, die er zum Teil mit Bildern versehen hat (Bibl. Mazarine).

Am Beginn des 15. Jhdts. im Besitze Ludwigs, Herzogs von Orléans. Später im Besitze Ludwigs XII. und in der Bibliothèque du Roi.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 149.

SCHÄFER, in: *Ma. Jb.* 1937, S. 119 ff., Nr. 164.

Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 606.

## MEISTER DES BOUCICAUT (JACQUES COENE ?).

### 116. Heures Philipps des Guten.

Tafel 143

Pergament, 304 ff., 180 × 130 mm.

Um 1410. Eines der besten Werke des Meisters, dessen Benennung von der wichtigsten Handschrift genommen ist, die er ausgemalt hat, der Heures des Marschalls von Boucicaut (Musée Jacquemart André, ms. 2). DURRIEU glaubte ihn mit dem vlämischen Meister Jacques Coene identifizieren zu können, der in Frankreich und Italien tätig



war (am Dom von Mailand); die jüngsten Untersuchungen von NORDENFALK stützen diese Hypothese. Coene war ein Mitarbeiter des Bedford-Meisters, und auch der Bibliophile Jean Lebègue war mit ihm in Verbindung. — Vom Meister des Boucicaut sind im vorliegenden Buch der Kalender und 44 Miniaturen. 12 weitere Miniaturen sind von zwei vlämischen Meistern, von denen einer im Dienste Philipps des Guten stand, dessen Wappen er an mehreren Stellen angebracht hat. Mehrere Blätter fehlen.

Der erste Besitzer war Herzog Philipp der Gute von Burgund. Der Einband mit Mosaikmustern wurde für Philipp V. von Spanien gemacht. Später gehörte das Buch Joseph Bonaparte.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 199. La Miniature Flamande, Brüssel 1959, Nr. 15.

LEROQUAIS, Livres d'heures, I., S. 238, Abb. XXXIV. — PANOFISKY, S. 59 ff., Abb. 70, 72. — C. NORDENFALK, in: De Artibus opuscula 1961, S. 171.

Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 10.538.

## ATELIER DES MEISTERS DES BOUCICAUT (JACQUES COENE ?) UND DES BEDFORD-MEISTERS.

### 117. Livre des Merveilles.

Tafel 132

Pergament, 287 ff., 430 × 300 mm.

Um 1410. Das berühmte Buch enthält 265 Miniaturen zu den Reiseberichten des 13. und 14. Jhdts. aus dem Orient: Marco Polo (1271 bis 1295), Odorico da Pordenone (1331), Wilhelm v. Boldensele (1336), Jean de Mandeville (1322—1356), Hayton (1307), Ricold de Montcroix (1294—1309). Die Bilder sind zum größeren Teil vom Boucicaut-Meister, besonders die großen Bilder am Beginn der einzelnen Abschnitte. Andere Bilder sind vom Bedford-Meister.

Das Werk wurde am 1. Jänner 1413 von Johann Ohnefurcht seinem Onkel Jean de Berry zum Geschenk gemacht. Später ging es an Jacques d'Armagnac, Herzog von Nemours, über. 1477 war es im Besitz Ludwigs XI.

Bibliothèque Nationale 1955, Nr. 169.

H. OMONT, Le Livre des Merveilles, 1907. — H. MARTIN, Joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale, 1928, S. 107, Abb. LXXIII. — PANOFISKY, S. 55 ff., Abb. 77.

Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 2810.

# „ROHAN-MEISTER.“

## 118. Heures dites de Rohan.

Tafeln 140 und 141

Pergament, 239 ff., 290 × 210 mm.

Um 1418—1420. Dieses prächtige Werk ist traditionell unter dem Namen „Heures de Rohan“ bekannt, wurde aber wahrscheinlich für Jolantha von Aragon ausgeführt, die Witwe Ludwigs II., Herzogs von Anjou und Königs von Sizilien. Er ist inspiriert von den Malereien der „Belles heures“, die Jolantha 1416 aus dem Nachlaß ihres Onkels, des Duc de Berry, erworben hatte. Die Randverzierungen sind von einer französischen Bible moralisée kopiert, die in Italien für die Familie Anjou geschrieben und dekoriert wurde. Der Künstler, von dessen Hand die besten Seiten des Werkes stammen, dürfte in Paris im sogenannten Bedford-Atelier gearbeitet haben, bevor er um 1415 in den Dienst der Herzogin von Anjou eintrat; es bildete sich um ihn eine Gruppe von Künstlern, die zuerst in Angers, dann im Westen von Frankreich tätig waren. Seine Herkunft ist ungewiß. Vielleicht war es ein Katalane wie Jolantha selbst, in deren Dienst er stand. Sein schwerblütiges, der Mystik zuneigendes Temperament bekräftigt eine solche Annahme. Ein schönes Porträt Ludwigs II. von Anjou, heute im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale, dürfte ebenfalls von seiner Hand stammen (vgl. auch Kat.-Nr. 52).

Aus dem Besitz der Jolantha von Aragon ging das Buch in den Besitz ihres Sohnes René von Anjou über, dann in den des Alain de Rohan. Im 17. Jhdt. im Profeßhaus der Jesuiten in Paris, später in der Bibliothek La Vallière (Versteigerung 1783, Nr. 283).

Le primitifs Français, 1904, Nr. 89. Moyen âge, Paris 1926, Nr. 56. Les plus belles manuscrits français, Paris 1937, Nr. 139. Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 233.

LEROQUAIS, Livres d'heures, I, S. 281. — HEIMANN, in: Städl. Jb. 1932, S. 1. — J. PORCHER, in: Warburg-Journal 1945, S. 1. — PANOFKY, S. 74 und 106, Abb. 97—98. — J. PORCHER, The Rohan Book of Hours, 1959. — J. PORCHER, in: Art de France 1960, S. 291.

Paris. Bibliothèque Nationale, Lat. 9471.

## 119. Boccaccio, Decamerone. Von Laurent Premierfait ins Französische übersetzt.

Pergament, 391 ff., 355 × 258 mm.

Zweites Viertel des 15. Jhdts. (nach 1414), Paris, 100 Miniaturen in der Breite des Schriftspiegels, jede Miniatur (mit zwei Ausnahmen) mit

zwei Darstellungen zu jeder Novelle, im ganzen also 198 Darstellungen. Da die Übersetzung 1414 vollendet war, müssen die Miniaturen etwas jünger sein; dem Stil der Figuren und der Zeittracht nach können die Miniaturen nicht nach 1420 entstanden sein. Es lassen sich drei Hände unterscheiden; charakteristisch für alle drei ist das Festhalten an Traditionen des 14. Jhdts., wobei aber die naturalistischen Tendenzen der Pariser Hofkunst des frühen 15. Jhdts. schon übernommen werden: der Überlieferung des abgelaufenen Jahrhunderts entspricht der polierte Goldgrund mit Gittermuster oder der steil ansteigende Fußboden; der Versuch einer perspektivischen Darstellung und die Lebendigkeit des Ausdrucks in den Gesten hingegen verraten die Kenntnis der Pariser Hofkunst des beginnenden 15. Jhdts. Einzelheiten in der Komposition lassen vermuten, daß den Miniaturen eine italienische Handschrift des Werkes als Vorbild gedient hat.

Mit der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen für die kaiserliche Hofbibliothek erworben.

HERMANN VII/3, S. 64 ff.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2561.

#### 120. **Roman de la Rose.**

Pergament, 175 ff., 300 × 212 mm.

Erste Hälfte der Siebzigerjahre des 14. Jhdts., Paris. 65 Miniaturen, zahlreiche Initialen. Der Schmuck dieser Prachthandschrift wurde von mehreren Händen ausgeführt, die sich aber nicht scharf scheiden lassen; ihr Stil weist auf die Zeit König Karls V. und entspricht etwa der 1371 für ihn ausgeführten Handschrift „Les voyages de Jean de Mandeville“ in der Bibliothèque Nationale (Fr., nouv. acq. 4315). Der „Roman de la Rose“, von den beiden Dichtern Guillaume de Lorris um 1230 begonnen und von Jean de Meung um 1270 vollendet, ist ein allegorischer Versroman, der in reicher bildlicher Sprache den Garten der Liebe und die Gewinnung der darin blühenden Rose beschreibt. Als eine Art Enzyklopädie der höfischen Minne war er im gesamten französischen Sprachraum bekannt und wurde bis tief ins 15. Jhd. in zahlreichen Handschriften verbreitet, die oft auch künstlerisch verziert sind.

Die Handschrift wurde 1720 mit der Bibliothek des Generaladjutanten des Prinzen Eugen von Savoyen, G. W. Frh. v. Hohendorf, für die kaiserliche Hofbibliothek erworben.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 137. Abendländische Buchmalerei, Nr. 170.

GUILLAUME DE LORRIS, Der Roman von der Rose, übersetzt von H. FÄHRMANN, neu bearbeitet von J. GREGOR, mit erläuterndem Text von E. WINKLER, Wien 1921 (mit acht Farbproduktionen dieser Handschrift. — HERMANN VII/2, S. 76 ff. (mit erschöpfender Literatur). — Inventar I., S. 77.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2592.

#### 121. Livre d'heures Philipps des Kühnen.

Pergament, 310 ff., 284 × 204 mm.

Um 1384—1390, Paris. Mehrere quadratische Miniaturen in halber Textbreite, zahlreiche Initialen. Die Miniaturen haben geometrische Goldmuster auf blauem oder purpurrotem Grund als Hintergrund. Die Bilder stammen aus dem Atelier oder von der Hand des „Maître aux boqueteaux“, der auch die Historienbibel Karls V. und des Duc de Berry (Paris, Arsenal 5212) ausgemalt hat.

Das Buch war in der Bibliothek der Herzoge von Burgund und wird in den Inventaren dieser Bibliothek von 1420 und 1487 ausdrücklich genannt. 1746, nach der Einnahme Brüssels durch die Franzosen, nach Paris gebracht und dort in der Bibliothèque du Roi aufbewahrt; 1770 wieder nach Brüssel zurückgestellt.

GASPAR-LYNA, S. 349 ff. (mit Literatur).

Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 10.392.

#### 122. Guillaume de Digulleville: Le songe du pèlerinage de vie humaine.

Pergament, 300 ff., 317 × 228 mm.

Frankreich, vielleicht Paris, um 1400. 114 Miniaturen in verschiedenen Größen. Die Schrift und ihre sparsame Dekoration lassen in ihrer vornehmen Ausführung an Paris denken. Demgegenüber sind die Miniaturen von einem Künstler, dem die stilistische Technik der zeitgenössischen Miniatur in Frankreich anscheinend völlig unbekannt ist. Trotzdem hat dieser Maler in seiner Ikonographie so viele originelle Ideen zum Ausdruck gebracht, daß er allein dadurch zu den großen Bahnbrechern in der Geschichte der Malerei gehört. Wahrscheinlich war er einer der zahlreichen ausländischen Maler, die nach Paris gezogen waren, um dort ihr Glück zu versuchen, vielleicht ein Deutscher. Es ist bisher kein anderes Werk von ihm bekanntgeworden.

Das Buch wurde für einen Benediktiner aus der Familie de Guines (Artois) hergestellt; er ist samt seinem Wappen auf einer der Minia-

turen abgebildet. Schon im Inventar von 1467 ist das Werk als Eigentum der burgundischen Bibliothek aufgezeichnet.

Ausstellung „Tresors de la Bibliothèque Royale de Belgique“, Brüssel 1958, Nr. 16.

GASPAR-LYNA, S. 379 ff. — L. M. J. DELAISSÉ, Les miniatures du Pèlerinage de la Vie humaine de Bruxelles et l'archéologie du livre, in: *Scriptorium* 1956, S. 233 ff.

Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 10176-78.

### 123. Roman de la Rose.

Pergament, 154 ff., 280 × 210 mm.

Um 1400. 35 Miniaturen und eine Initiale, vielleicht vom „Meister von Heiligenkreuz“ oder seiner Werkstatt. Der Meister hat seinen Namen von einem zweiteiligen Altärchen, das aus Stift Heiligenkreuz stammt (Kat.-Nr. 50), ist aber selbst Franzose, wahrscheinlich Pariser, der seinem Beruf nach Buchmaler war.

Jean-Antoine de Baif (1532—1589); König Karl IX.; Philippe Desportes (1546—1606); P. Girardot de Préfond (—1757); Francis William Caulfield, Earl of Charlemont (—1865); W. Morris (—1876); Almon W. Griswold (—1878); Theodore Irwin (—1887); Pierpont Morgan Library.

Noch bei keiner Ausstellung gezeigt.

L. M. J. DELAISSÉ, Les miniatures du Pèlerinage de la vie humaine de Bruxelles et l'archéologie du livre, in: *Scriptorium* 1956, S. 242 ff. — Zum Meister von Heiligenkreuz vgl. Kat.-Nr. 50.

New York, The Pierpont Morgan Library, M. 245.

### 124. Hayton: Fleur des histoires de la terre d'Orient.

Tafel 136

Pergament, 97 ff., 365 × 210 mm.

PARISER ATELIER, um 1402.

Die Illustration des Buches ist ein charakteristisches Beispiel für den Stil jener Pariser Ateliers, in denen Künstler tätig waren, die aus dem Norden stammten. In diesem Milieu formte sich der Stil der Brüder von Limburg, die selbst aus dem Norden gekommen waren. — Das vorliegende Buch wurde 1403 von Herzog Philipp dem Kühnen von Burgund erworben, der es seinem Bruder Jean de Berry schenkte. Es enthält außer dem Traktat von Hayton noch eine Aufzählung der Kirchenprovinzen und eine kurze Geschichte Tamerlans.

Bibliothèque Nationale 1955, Nr. 156.



P. DURRIEU, Les manuscrits de luxe exécutés pour les princes et les grands seigneurs français, in: Le Manuscrit 1895, S. 177. — DELISLE, Nr. 256. — B. MARTENS, Meister Francke, 1929, S. 197. — J. PORCHER, Les Belles heures de Jean de France, duc de Berry, 1953, S. 13. — PANOFKY, S. 52, Taf. 51.

Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 12201.

## 125. Boccaccio: Des claires et nobles femmes.

(Französische Übersetzung von Laurent de Premierfait).

Pergament, 161 ff., 385 × 265 mm.

PARISER ATELIER, um 1402.

107 Miniaturen, die ein wichtiges Zeugnis für die Geschichte der Pariser Kunst vom Beginn des 15. Jhdts. darstellen. Daß in diesem Atelier auch niederländische Künstler tätig waren, beweist ein Spruchband mit niederländischen Worten („Hort het merk“), das Cassandra hält (fol. 48 v).

Jean de la Barre, General-Finanzmeister von Languedoc und Guyenne, schenkte das Buch 1404 dem Jean Duc de Berry, der es seiner Tochter Maria, Herzogin von Bourbon, schenkte. Später im Besitz König Franz I. und der Bibliothèque du roi.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 158.

DELISLE, II., S. 25, Nr. 209. — J. PORCHER, Les Belles heures de Jean de France, duc de Berry, 1953, S. 13 f., Abb. 7. — B. MARTENS, Meister Francke, 1929, passim. — PANOFKY, S. 52, Abb. 53, S. 55—56.

Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 598.

## 126. Marienkrönung.

Pergament, Einzelblatt aus einem Livre d'heures, 185 × 144 mm.

Um 1405, Paris.

Vie des Arts, Montréal 1960, Nr. 21.

Montréal, Privatbesitz Me. L. V. Randall.

## 127. „Terence des ducs“ (Komödien).

Pergament, 238 ff., 335 × 240 mm.

Um 1405—1410, Paris. Wenigstens drei Meister haben an den Miniaturen gearbeitet. Einer von ihnen erinnert an den Bedford-Meister, ein anderer an Miniaturen im Livre des Merveilles (vgl. Kat.-Nr. 117). Das Buch gehörte Ludwig, Herzog von Guyenne, dem dritten Sohn Karls VI. (1397—1415), aber es ist nicht sicher, daß es für ihn her-

gestellt wurde. Es kam in den Besitz des Jean de Berry, nach dessen Tod wieder in den Familienbesitz Guyenne. Im 18. Jhdt. war es im Schloß Ormes beim Grafen d'Argenson, nach dessen Tod es sein Cousin, der Marquis de Paulmy erbte (1764), der Gründer der Arsenal-Bibliothek.

Bibliothèque Nationale, 1955, Nr. 165. Bibliothèque de l'Arsenal 1961.

H. MARTIN, *Le Terence des ducs*. Paris 1907. — B. MARTENS, *Meister Francke*, passim. — PANOFSKY, S. 61, 78.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Arsenal 664.

#### 128. Roman de la Rose.

Pergament, 158 ff., 300 × 220 mm.

1400—1425, Frankreich. 36 Miniaturen, stilistisch dem „Boucicaut-Meister“ und dem „Terenz-Meister“ nahestehend (vgl. Kat.-Nr. 116 und 127).

Ausstellung Kopenhagen-Stockholm, Nr. 101.

Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Ny kgl. Saml. 63, 2<sup>o</sup>.

#### 129. Romane von der Tafelrunde, vom Heiligen Gral und von Tristan.

Pergament, 492 ff., 477 × 335 mm.

Zweites Jahrzehnt des 15. Jhdts., in Paris von sechs Miniatoren ausgeschmückt, die auch für den Duc de Berry tätig waren. 144 Miniaturen, zahlreiche Zierleisten und Initialen in verschiedenen Größen. Charakteristisch für den Stil der Miniaturen ist die Vereinigung von Traditionen des späten 14. Jhdts. mit naturalistischen Tendenzen, wie sie in der Pariser Hofkunst des frühen 15. Jhdts. gerne auftreten. Die meisten Miniaturen stehen noch nach dem überlieferten Schema auf Teppichhintergründen; in manchen aber zeigt sich die neue künstlerische Tendenz nach naturalistischer Darstellung in Seelandschaften mit blauem Himmel.

Die Handschrift war im 18. Jhdt. im Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen und kam nach seinem Tode (1736) mit seiner ganzen Bibliothek in die kaiserliche Hofbibliothek.

Abendländische Buchmalerei, Nr. 175.

HERMANN VII/3, S. 44 ff. — LE ROMAN DE TRISTAN ET ISEUT, Renouvelé par JOSEPH BÉDIER (mit acht Farb reproduktionen aus dieser Handschrift), Paris 1959 (Privatdruck des „Club des Libraires de France“). — Inventar I., S. 73.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2537.

## II. AUSSERHALB PARIS

130. *Roman de la Rose*.

Pergament, 204 ff., 335 × 270 mm.

Um 1420, nordfranzösisch-flämisches Grenzgebiet. Drei große Miniaturen mit Zierrahmen, eine Miniatur in der Breite des Textspiegels, 40 Miniaturen in Spaltenbreite, zahlreiche Zierleisten und Initialen in verschiedenen Größen. Ausgezeichnete Arbeit eines Meisters, der nach diesem Werk als „Meister des Rosenromanes“ bezeichnet wird; einzelne stilistische Eigenheiten scheinen die Annahme seiner französischen Herkunft zu bestätigen, obwohl anderes wieder auf Flandern hinweist. Die Miniaturen sind Beispiele für die Weiterbildung der französischen Hofkunst des frühen 15. Jhdts., wie sie etwa beim „Meister des Boucicaut“ erscheint (vgl. Kat.-Nr. 116), bedeuten aber dieser gegenüber eine wesentliche Steigerung in der naturalistischen Darstellung, die wohl auf flämischen Einfluß zurückgeht.

Mit der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen in die kaiserliche Hofbibliothek übernommen.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 142. Abendländische Buchmalerei, Nr. 196. *La Miniature flamande*, Brüssel 1959, Nr. 26.

A. KUHN, Die Illustration des Rosenromans, in: Jb. Kh. S. 1913/14, S. 39. — F. WINKLER, Die nordfranzösische Malerei im 15. Jhd. und ihr Verhältnis zur altniederländischen Malerei. München 1923, S. 260. — F. WINKLER, Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jhdts. Leipzig 1925, S. 8, 33, 207. — HERMANN VII/3, S. 118 ff. — Inventar I, S. 75.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2568.

131. *Livre d'heures* (unvollständig).

Pergament, 204 ff., 184 × 134 mm.

Erstes Viertel des 15. Jhdts. Westfrankreich, Diözese Vannes. Zwölf Vollbilder mit Zierrahmen, zahlreichen Initialen. Kalender und *Litanei* weisen auf die Diözese Vannes (Bretagne). Außer dem Hauptminiatur, von dem neun Vollbilder sind, lassen sich noch zwei weitere Hände unterscheiden. Die Kompositionen der Miniaturen lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß der Miniatur Anregungen durch italienische Malereien empfangen hat; die realistischen Einzelmotive, die Kopftypen und das Kolorit hingegen verraten französisches Kunstempfinden.

Über die Geschichte des Buches ist nichts bekannt. Es war am Anfang des 18. Jhdts schon in der kaiserlichen Hofbibliothek.

HERMANN VII/3, S. 111 ff. — Inventar I., S. 56.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1910.

**132. Brevier.**

Pergament, 704 ff., 260 × 177 mm.

Erstes Jahrzehnt des 15. Jhdts. Südostfrankreich, von einem italienischen Kalligraphen geschrieben und von einem hervorragenden Miniator illuminiert, der unter dem Einfluß der Pariser Hofkunst stand: im Kalender Planetenbilder, Tierkreiszeichen und Monatsbeschäftigungen. Im Text 242 Initialen mit Bildern. Das Buch war für (Gegen-)Papst Benedikt XIII. geschrieben (Pedro de Luna, gest. 1424).

1785 aus der bischöflichen Bibliothek Wiener Neustadt in die kaiserliche Hofbibliothek gebracht.

Abendländische Buchmalerei, Nr. 177.

HERMANN VII/3, S. 1 ff. — Inventar I., S. 40.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1254.

**133. Hayton: La Fleur des histoires de la terre d'Orient.** In der Fassung des Nicolas Falcon.

Pergament, 80 ff., 254 × 187 mm.

Drittes Viertel des 14. Jhdts., Südwestfrankreich. 96 Miniaturen, drei Initialen mit Bildern. Der Verfasser war ein armenischer Prinz, der bis 1305 an den Kämpfen gegen die Mohammedaner teilgenommen hatte; in diesem Jahr trat er in den Prämonstratenserorden ein und starb als Prior dieses Ordens 1308 in Poitiers. Seine Geschichte, die er dem Nicolas Falcon in französischer Sprache diktieren hatte, liegt in mehreren Fassungen und in vielen Handschriften vor (vgl. auch Kat.-Nr. 124). Die Miniaturen der vorliegenden Handschrift sind ohne Rahmen und ohne Hintergrund auf die unteren Seitenränder gemalt und stehen stilistisch der italienischen Trecento-Malerei nahe.

Die Handschrift kam mit der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen in die kaiserliche Hofbibliothek.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 138. Abendländische Buchmalerei, Nr. 176.

HERMANN VII/2, S. 161 ff. — Inventar I., S. 78.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2623.

**134. Weltchronik.**

Pergament, 155 ff., 330 × 252 mm.

Ende des 14. Jhdts., vermutlich provençalisch. Auf 46 Seiten Miniaturen am unteren Rand, 16 Initialen, davon neun mit Bildern; zahlreiche einfache rote und blaue Initialen mit Federzeichnungen am Rand. Die Handschrift ist ein interessantes Beispiel der südfranzösischen Miniaturmalerei vom Ende des 14. Jhdts., unter italienischem Einfluß. Die Deckfarben der Miniaturen sind vielfach abgesprungen, so daß darunter die sorgfältige Vorzeichnung in hellbrauner Tinte sichtbar wird.

Die Handschrift war in der Bibliothek auf Schloß Ambras und kam 1665 in die kaiserliche Hofbibliothek.

HERMANN VII/2, S. 168 ff. — Inventar I., S. 75.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2576.

**135. Livre d'heures.**

Tafel 142

Pergament, 354 ff., 155 × 110 mm.

Ende des 14. Jhdts. Südost-Frankreich (Avignon ?). 29 Miniaturen in der Höhe von zwei Dritteln des Schriftspiegels, 24 Initialen und Miniaturen. Im Kalender laufen die Ranken in Drolerien aus, die die Monatsarbeiten darstellen. Alle Seiten mit Leisten und Ranken, sehr viele Ranken mit Drolerien. Sehr sorgfältige Arbeit eines Ateliers, das im Gebiet von Avignon tätig war. — Die Walters Art Gallery in Baltimore (W. 237) besitzt ein Livre d'heures aus dem gleichen Atelier.

Im 19. Jhd. im Besitz A. Firmin-Didot, in Paris 1883 versteigert. Später im Besitz der Slg. Trau-Wien; 1934 in Wien versteigert. 1959 aus dem antiquarischen Handel für die Österreichische Nationalbibliothek erworben.

A. FIRMIN-DIDOT, Catalogue des livres precieux manuscrits et imprimés (Versteigerungskat.), V., Paris 1883, S. 8 ff. (Nr. 6). Vgl. auch: The Walters Art Gallery: Illuminated books of the middle ages and Renaissance, Baltimore 1949, S. 30 f. (Nr. 79).

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 9450.

**136. Le livre du jardin de la Sainte Anne und andere aszetische Texte.**

Pergament, 265 ff., 250 × 168 mm.

1408 in Sizilien vollendet. Eine Miniatur, 15 Initialbilder, viele Initialen, davon mehrere mit Wappen. Im Schlußvermerk des Schreibers



genau datiert und lokalisiert (fol. 265 r): im „Chastel La Hadre“ (das ist wahrscheinlich Adrano am Westabhang des Ätna) vom Kalligraphen Hugue Perral de Cuissel en Bourgogne für den katalonischen Edelmann Johan de Cruylles und dessen Gemahlin am 20. Oktober 1408. Die Familie Cruylles, deren Wappen im Buch vorkommt, gehört zum katalonischen Adel, die Familie Cornet, deren Wappen ebenfalls vorkommt (wohl das Wappen der Frau), gehört dem spanischen Adel an. Ebenso wie der Schreiber sich als gebürtiger Burgunder bezeichnet, muß auch der Miniator dem Stil nach ein Franzose gewesen sein, der noch an den Traditionen des späten 14. Jhdts. festhielt.

Die Handschrift kam mit der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen in die kaiserliche Hofbibliothek.

HERMANN VII/3, S. 20 ff. — Inventar I., S. 79.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2627.

### 137. *Livre du roi Modus et de reine Racio.*

Pergament, 181 ff., 310 × 217 mm.

Um 1410—1420, Nordfrankreich. 70 Miniaturen, 361 Initialen. Handwerksmäßige Arbeit, auf deren Ausführung in der Zeit um 1410 bis 1420 vor allem die Kostüme und Rüstungen hinweisen.

Das anonyme Werk ist in seinem ersten Teil ein Lehrbuch der Jagd und wurde in der ersten Hälfte des 14. Jhdts. verfaßt; der zweite Teil schildert in allegorischer Form den Kampf zwischen Tugend und Laster. Die zahlreichen Bilder des ersten Teiles sind ebenso wie der Text die Vorläufer für das Werk des Gaston Phebus (Kat.-Nr. 113).

Mit der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen in die kaiserliche Hofbibliothek gekommen.

HERMANN VII/3, S. 100 ff. — Inventar I., S. 75. — Textausgabe des ersten Teiles: E. BLAZE, *Le livre du roy Modus et de la royne Racio*, Paris 1839.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2573.

### 138. *Livre du Roi Modus et de Reine Racio.*

Pergament, 210 ff., 300 × 200 mm.

Um 1400, Frankreich. 69 Miniaturen.

Ausstellung Kopenhagen-Stockholm, Nr. 98.

Vgl. Kat.-Nr. 137.

Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Thott 415, 2<sup>o</sup>.

**139. Seneca: Tragödien.**

Pergament, 369 ff., 285 × 205 mm.

Erstes Viertel des 15. Jhdts. 60 Miniaturen in verschiedenen Größen. Trotz der unvollendeten künstlerischen Ausstattung (es waren 100 Bilder vorgesehen) ist die Handschrift doch ein wichtiges Denkmal des französisch-flämischen Stils aus dem ersten Viertel des 15. Jhdts.

Laut eigenhändiger Eintragung gehörte das Buch dem späteren König Karl VII. von Frankreich, als er noch Herzog von Bourges war (1419—1422). 1570 kaufte es der kaiserliche Arzt und Hof-Historiograph J. Sambucus in Paris um 22 Dukaten; aus seiner Bibliothek kam es um 1580 in die kaiserliche Hofbibliothek.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 143. Abendländische Buchmalerei, Nr. 195.

TRENKLER (franz.), S. 25 ff. — HERMANN VII/3, S. 86 ff. — Inventar I., S. 7.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 122

**ENGLAND****140. Psalter.**

Pergament, 127 ff., 280 × 180 mm.

Um 1370. Die älteste von den für die Familie Bohun hergestellten Handschriften. Für Humphrey de Bohun, 7. Earl of Herford (gest. 1373) geschrieben. Die überaus reich ausgestattete Handschrift enthält Hunderte von Initialminiaturen; leider sind von den großen Prachtseiten, die am Anfang der Psalmengruppen stehen, nur zwei erhalten. Das ikonographische Programm des Psalters unterscheidet sich von anderen Psalterillustrationen: während sonst die Miniaturen im Zusammenhang mit dem Inhalt der Psalmen stehen, sind die Miniaturen dieses Psalters fortlaufende Darstellungen der Bibel, vom Alten bis zum Neuen Testament. Die aufgeschlagene Seite zeigt z. B. die Geschichte des ägyptischen Joseph, angefangen von der Erzählung seines Traumes vor Vater und Brüdern bis zu seiner Traumdeutung im Kerker.

Auf fol. 1 v Besitzeintragungen der Königin Elisabeth (Gemahlin Heinrichs VII.) und der Königin Katharina (Gemahlin Heinrichs VIII.). Im Jahre 1566 wurde der Psalter von Sir William Petre dem Exeter College in Oxford geschenkt.

Ausstellung Burlington Fine Arts Committee, Manuscripts, London 1908, Nr. 73. Victoria and Albert Museum Medieval Art, London

1930, Nr. 4. Royal Academy of Arts, British Arts, London 1934, Nr. 1089. Le Livre Anglais, Paris 1951, Nr. 21.

MILLAR, S. 71. — JAMES-MILLAR, S. 5 ff. — HARRISON, Abb. 24. — RICKERT, Painting, S. 168.

Oxford, Exeter College, Ms. 47.

#### 141. „Bohun-Psalter.“

Pergament, 161 ff., 283 × 192 mm.

Um 1370. Südengland. 12 Tierkreiszeichen, 6 große Initialen mit Bildern und Zierrahmen, mehr als 200 kleinere Initialen mit Bildern und Zierleisten, mehr als 3000 kleine Initialen. Der Psalter ist für den letzten männlichen Sproß der Familie de Bohun, Humphrey X. de Bohun, 7. Earl of Hereford (gest. 1373) ausgeführt. Sie ist die reichste unter den acht bisher bekanntgewordenen Prachthandschriften, die für ihn und für seine jüngste Tochter Mary hergestellt wurden. Der künstlerische Schmuck, an dem mehrere Miniaturen beteiligt waren, setzt die Tradition der ostenglischen Miniaturmalerei des frühen 14. Jhdts. fort, nimmt aber auch Anregungen der französischen und niederländischen Kunst aus der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. auf.

Die Handschrift war im 17. Jhd. im Besitz eines gewissen Johann Stanislaus Roznicki und wurde 1852 von einem Wiener Antiquar für die Hofbibliothek um 200 Gulden erworben.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 172. Abendländische Buchmalerei, Nr. 178.

JAMES-MILLAR, S. 33 ff. — HERMANN VII/2, S. 17 ff. — Inventar I., S. 51.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1826\*.

#### 142. Livre d'heures.

Pergament, 66 ff., 179 × 129 mm.

England, 1370—1380. 10 Seiten mit Miniaturen, auf jeder Seite eine große Initialminiatur und figurale Szenen am unteren Rand.

Das Buch wurde für Mary de Bohun hergestellt, die jüngste Tochter des Humphrey de Bohun; sie war die erste Gemahlin des Henry of Lancaster, der 1399, fünf Jahre nach ihrem Tode, als Heinrich IV. den Thron bestieg.

Ausstellung Kopenhagen-Stockholm, Nr. 106.

MILLAR, S. 70 f. — Vgl. auch Kat.-Nr. 140 und 141.

Kopenhagen, Königl. Bibliothek, Thott 547, 4<sup>o</sup>.

**143. „Liber regalis.“**

Pergament, 33 ff., 273 × 172 mm.

Um 1382, England. Vier ganzseitige Miniaturen mit Darstellungen der Krönungszeremonien. Die Technik der Malerei, die Figurentypen und die Farben erinnern an die böhmische Buchmalerei im letzten Viertel des 14. Jhdts. Es ist wahrscheinlich, daß die Miniaturen von Künstlern gemalt wurden, die im Gefolge der Tochter Kaiser Karls IV., Anna, nach England kamen; Anna heiratete 1382 König Richard II. Für ihre Krönung dürfte das vorliegende Buch hergestellt worden sein, das den Text der Krönungszeremonien in lateinischer und englischer Sprache enthält. Die Nachträge reichen bis 1685. Das Buch ist die Grundlage für die englischen Königskrönungen bis auf den heutigen Tag. Es gibt mehrere Kopien des Krönungsbuches. Der Tradition nach ist die vorliegende Handschrift das Exemplar, das bei den Krönungen von 1382 bis zu Königin Elisabeth I. im Jahre 1559 verwendet wurde. Nachträge und Korrekturen am Rande des Textes bringen diesen in Übereinstimmung mit dem Text der Krönungsfeier im „Lytlington-Missal“ (Kat.-Nr. 144).

Das Buch blieb vom Anfang bis heute in der Westminster-Abbey.

W. G. WICKHAM LEGG, English coronation records, London 1901, S. 81 ff. — RICKERT, Painting, S. 173 ff. — HARRISON, Abb. 22. — Textpublikation, mit einem Faksimile, Roxborough Club, London 1870. — Farbige Reproduktion, in: Country Life, Coronation Number, London 1937.

London, Westminster Abbey, The Library, CA (MS.) 37.

**144. Missale („Lytlington-Missal“), Vol. II.**

Pergament, 190 ff., 533 × 368 mm.

1383/84 für die Westminster-Abtei ausgeführt. Zahlreiche Initialminiaturen. Ganzseitige Miniatur mit Darstellung der Kreuzigung; im Rahmen dieses Bildes kleine Szenen aus der Leidensgeschichte, Evangelistensymbole, Wappen und Initialen des Abtes Nicholas Lytlington von Westminster (1362—1384), der das Buch der Abtei schenkte. Der Stil der Malereien ist charakteristisch für die englische Buchmalerei vom Ende des 14. Jhdts.; zur englischen Überlieferung kommen in dieser Zeit Anregungen aus Italien und Frankreich.

In den Rechnungsbüchern der Abtei für das Jahr 1384 wird eine Zahlung von vier Pfund an Thomas Preston angegeben, dafür daß er zwei Jahre lang an einem Missale geschrieben hat. Das Missale enthält außer den Meßtexten auch die Texte zur Königskrönung; im

Gegensatz zu den sehr gut erhaltenen übrigen Seiten des Missale zeigen die Seiten mit den Krönungstexten starke Gebrauchsspuren.

Das Buch war von Anfang an bis heute in der Westminster-Abbey.

J. A. ROBINSON und M. R. JAMES, *The manuscripts of Westminster-Abbey*, London 1909, S. 7 ff. — HARRISON, Abb. 21. — RICKERT, *Painting*, S. 169, 172 ff. — Textpublikation: *Missale ad usum Ecclesiae Westmonasteriensis*, 3 Bde., Henry Bradshaw Society, London 1891—1896.

London, Westminster Abbey, The Library.

#### 145. Missale („Lapworth-Missal“).

Pergament, 258 ff., 426 × 275 mm.

1398 datiert. Kreuzigungsbild (Canonblatt) von einer Hand, die auch am „Carmelit-Missal“ des Britischen Museums (Add. 29704-5, 44892) mitgearbeitet hat, wahrscheinlich ein niederländischer Illuminator; der Zierrahmen hingegen zeigt den englischen Stil vom Ende des 14. Jhdts.

Das Missale wurde von Thomas Assheby der Pfarrkirche von Lapworth geschenkt (Schenkungsnotiz auf fol. 257 v); Th. Assheby starb 1459. Im Jahre 1618 wurde das Buch von Henry Pares dem Corpus Christi College in Oxford geschenkt.

M. RICKERT, *The reconstructed Carmelite Missal*, London 1952, S. 93 f. — RICKERT, *Painting*, S. 184. — RICKERT, *Miniatura*, S. 24 f.

Oxford, Corpus Christi College, MS CCC 394

#### 146. Stundenbuch (unvollständig).

Pergament, 134 ff., 235 × 160 mm.

Um 1400, England. Mehrere Initialen mit Miniaturen, Zierrahmen. 1625 im Besitz des Abtes Georg Federer von Altenburg.

H. TIETZE *Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn*, Wien 1911, S. 314 f. (= Österreichische Kunsttopographie V).

Altenburg, Stiftsbibliothek, AB 6 D 4.

#### 147. Chaucer, *Trollus and Criseyde*.

Pergament, 153 ff., 315 × 220 mm.

Anfang des 15. Jhdts., England, Eine der schönsten englischen Miniaturen aus dieser Zeit, von der französisch-vlämischen Kunst beeinflusst. Das Titelblatt zeigt den Dichter Chaucer, wie er zu einer



Gruppe von Zuhörern spricht, unter denen auch ein Prinz in vergoldetem Gewande ist. Die Handschrift enthält einen der besten Texte zur Überlieferung dieses Werkes.

Vor 1575 für die Bibliothek des Corpus Christi College erworben.

M. R. JAMES, A descriptive catalogue of the Manuscripts in the Library of Corpus Christi College, Cambridge I, 1912, S. 126 f. (Nr. 61). — MILLAR, S. 75. — RICKERT, Painting, S. 186. — M. GALWAY, The Troilus Frontispice, in: Modern Language Review 1949, April.

Cambridge, Master and Fellows of Corpus Christi College, Ms. 61.

**148. Kreuzigung.** Einzelblatt aus einem Missale.

Tafel 147

Pergament, 375 × 260 mm.

Anfang des 15. Jhdts., England. Wahrscheinlich von Hermann Scheerre, einem Künstler, der vom Festland nach England gekommen war. Er hat eine Reihe von Büchern illuminiert, zum Teil auch signiert, z. B. ein Gebetbuch im British Museum, Add. Ms. 16998.

Ausstellung in der Winchester Cathedral Library 1954—1957.

M. RICKERT, Painting, S. 183 f. — M. RICKERT, Miniatura, S. 14 und 24.

Sidmouth, Devonshire, Privatsammlung A. Wyndham Payne.

**149. Livre d'heures** für die Diözese Salisbury.

Pergament, 124 ff., 280 × 180 mm.

Anfang des 15. Jhdts. Kalenderbilder, zahlreiche Miniaturen; darunter zwei porträtartige Darstellungen: auf fol. 20 r ein kniender Mann vor der Madonna, auf fol. 21 r eine kniende gekrönte Frau vor dem Ge-  
kreuzigten. Der Stil, der an den um die Wende des 14. zum 15. Jhd. in England tätigen Illuminator John Siferwas erinnert, ist typisch für die englischen Stundenbücher dieser Zeit.

Das Buch wurde 1662 vom Magister Thomas Coppinger dem Trinity College in Cambridge geschenkt.

M. R. JAMES, The western manuscripts in the Library of Trinity College Cambridge I., Cambridge 1900, S. 342 ff. (Nr. 246). — MILLAR, S. 78. — RICKERT, Painting, S. 192.

Cambridge, Trinity College, MS. B. 11. 7.

**150. John Foxton: Kosmographie.**

Pergament, 6 + 31 + 82 ff., 100 × 70 mm.

1408 vollendet. Mit Miniaturen, die die Temperamente und die Planeten darstellen. Laut Schenkungsnote gab der Capellanus Johannes de Foxton — der auch der Verfasser ist — das Buch den Brüdern des St. Robert-Klosters bei Knaresburgh (bei York).

Das Buch war noch nie ausgestellt.

M. R. JAMES, *The Western manuscripts in the Library of Trinity College Cambridge*, II., Cambridge 1901, S. 358 ff. (Nr. 943). — MILLAR, S. 79.

Cambridge, Trinity College, MS. R. 15.21.

**151. John Arderne: De arte physicali et de Cirurgia.**

Pergamentrolle (charta transversa), Länge: 542,5 cm, Breite: 35 bis 37 cm.

Um 1420. Lehrbuch der Anatomie, Chirurgie und Geburtshilfe, mit zahlreichen Bildern. Seltenes Beispiel eines mittelalterlichen Buches in Rollenform. Möglicherweise durch die englische Gemahlin Philippa des Erich von Pommern nach Schweden gekommen. Die Rolle wurde von N. Wessmann auf einer Reise (1756—1758) in Skåne in Schweden gefunden und für die staatlichen Sammlungen erworben.

Ausstellung Kopenhagen-Stockholm, Nr. 108.

D'ARCY POWER, *De arte physicali et de cirurgia of Master John Arderne, surgeon of Newark. From the replica of the Stockholm manuscript in the Wellcome Historical Medical Museum, London 1922.* — O. WIESELGREN, *John Arderne De arte physica et de cirurgia, Stockholm 1929* (= *Utländska medeltida handskrifter utgivna i ljustryck*, I).

Stockholm, Kungliga Biblioteket, X, 118.

## SPANIEN

**152. Missale von St. Eulalia.**

Pergament.

Um 1400, Spanien. Große Darstellung des Jüngsten Gerichtes, zahlreiche Initialminiaturen, von einem hervorragenden Meister der Buchmalerei, mit manchen Anklängen an die aragonische Tafelmalerei aus der Wende vom 14. zum 15. Jhd.

Das Missale wurde vom Bischof D. Juan Armengol (1398—1408) der Diözese überreicht und ist wohl um diese Zeit entstanden. Seither im Besitz der Kathedrale von Barcelona.

J. DOMINGUEZ BORDONA, Die spanische Buchmalerei vom sieben bis siebenzehnten Jahrhundert II., Firenze-München 1930, S. 18.  
— J. DOMINGUEZ BORDONA, Manuscritos con pinturas I., S. 54. — AINAUD, Catalogo Monumental de la Ciudad de Barcelona, S. 88.

Barcelona, Kathedrale.

### 153. Missale des Juan Melec.

Pergament.

Um 1400, von Juan de Melec aus der Bretagne signiert. Drei große Miniaturen, zahlreiche Bildinitialen. Das Buch ist für die Diözese Barcelona hergestellt und in Katalonien geschrieben. Der Stil der Miniaturen jedoch weist eher auf ostenglische Vorbilder als auf katalanische.

Ehemals im Kloster San Cugat del Vallés.

J. DOMINGUEZ BORDONA, Die spanische Buchmalerei vom sieben bis siebenzehnten Jahrhundert II., Firenze-München 1930, S. 17 f.  
— J. DOMINGUEZ BORDONA, Manuscritos con pinturas I., S. 33.

Barcelona, Archiv der Krone von Aragon.

### 154. Brevier des Martin von Aragon.

Tafel 133

Pergament, 451 ff., 350 × 250 mm.

Um 1403, Katalonien. Im Auftrag des Martin le Vieux, des letzten Königs von Aragon aus der katalanischen Linie (1395—1410) in der Zisterzienserabtei Poblet geschrieben, von einem im Dienste des Königs stehenden Maler ausgeschmückt, mit dem im Auftrag des Königs ein Maler aus der Abtei Cugat del Vallés mitarbeitete. Das Werk gehört einer Gruppe von Malereien an, die vom sogenannten „St. Markus-Meister“ stammen, nach einem Triptychon in der Kathedrale von Manresa (nördlich von Barcelona). Der Stil der katalanischen Malerei stand damals unter dem direkten Einfluß von Italien, mit dem Katalonien durch vielfache politische und wirtschaftliche Beziehungen verbunden war. Das vorliegende Brevier zeigt darüber hinaus auch gewisse aus Frankreich übernommene Einzelheiten, besonders im Kalender; das erklärt sich aus den verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem Königshaus von Aragon und der französischen Krone.

Nach Martin le Vieux besaß das Buch Alfons V. Später im Besitz des Barons Karl von Rothschild, Frankfurt a. M., dann Baron Jakob und Baron Heinrich von Rothschild. Von letzterem 1947 der Bibliothèque Nationale vermacht.

Dix siècles d'enluminure et de sculpture en Languedoc, Toulouse 1954, Nr. 66.

E. PICOT, Catalogue des livres composant la bibliothèque de M. le baron James de Rothschild, III., 1893, S. 326. — J. PORCHER, Le bréviaire de Martin d'Aragon, 1952.

Paris, Bibliothèque Nationale, Rothschild 2529.

### 155. Gebetbuch der hl. Jungfrau, mit Kalender.

Pergament, 250 ff., 115 × 88 mm.

Um 1400, Katalonien. Vom gleichen Künstler illuminiert wie das Brevier des Martin von Aragon (Kat.-Nr. 154) der Bibliothèque Nationale in Paris. Das Buch stammt aus einem Benediktinerkloster in der Nähe von Barcelona (Sant Cugat del Vallés ?).

J. AINAUD DE LASARTE, En katalansk handskrift i Stockholm, in: Spanska mästare, en konstbok fran Nationalmuseum, Stockholm 1960.

Stockholm, Nationalmuseum, NMB 1792.

## ITALIEN

### 156. Statuten der Töpferzunft in Venedig.

Pergament und Papier, 160 ff., 300 × 210 mm.

1386, Venedig. Die Statuten der „arte de scudeleri di piera, bocallari etc.“ im venezianischen Dialekt sind um 1386 begonnen und bis 1735 fortgeführt. Aus der ersten Zeit stammen die zwei großen Vollbilder, die Marienkrönung und der Erzengel Michael; die Töpferzunft besaß einen dem Erzengel Michael (ihrem Patron) geweihten Altar in der Frarikirche. Die Komposition der Marienkrönung stimmt mit dem Stil venezianischer Tafelmalerei um 1370 überein; es wirken noch byzantinische Traditionen nach, aber in den Bewegungsmotiven und in den Formen des Schemels an der Thronbank sind schon gotische Elemente erkennbar.

Die Handschrift wurde 1842 aus dem antiquarischen Handel für die kaiserliche Hofbibliothek erworben.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 209.

HERMANN V/2, S. 205 ff. — Inventar I., S. 77.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2591°.

**157. „Taculnum sanitatis“ („Hausbuch der Cerruti“).** Tafel 149

Pergament, 109 ff., 333 × 233 mm.

Ende des 14. Jhdts., Oberitalien, wahrscheinlich Verona. Zwei Wappenschilde, 206 ganzseitige Miniaturen. Aus dem Wappen ergibt sich, daß das Buch für ein Mitglied der veronesischen Familie der Cerruti angefertigt wurde. Sein Hauptinhalt sind die Bilder; der Text beschränkt sich auf wenige Zeilen für jedes Bild. Es soll ein medizinisches Hausbuch sein, das den gesundheitlichen Wert angibt, den die Dinge des täglichen Lebens für die einzelnen Temperamente je nach den verschiedenen Jahreszeiten haben. Das gibt dem Maler die Möglichkeit, alle diese Dinge im Bild darzustellen: die verschiedenen Arten von Obst, Gemüse, Blumen, Heilpflanzen; die Haustiere, die Jagdtiere, Geflügel, Fische; die Stoffe und ihre Verwendung zu Kleidern für Sommer und Winter; die Getränke, vom Brunnenwasser über das Regenwasser bis zu den verschiedenen Arten des Weines; Hitze und Kälte, dazu die Sommer- und die Winterwohnungen; schließlich verschiedene Arten der Erholung und des Sportes. Das Buch wird auf diese Weise zu einer Enzyklopädie des Lebens einer vornehmen Veroneser Familie im ganzen Jahreslauf. Künstlerisch bahnt sich schon der Naturalismus des Quattrocento an.

Außer diesem Wiener Exemplar gibt es noch mehrere andere Kopien desselben Werkes, unter anderem in Paris (Bibl. Nat.), Rom (Bibl. Casanatense), Lüttich (Univ. Bibl.).

Das Buch kam aus der Ambraser Sammlung des Kunsthistorischen Museums 1936 in die Nationalbibliothek.

Neuerwerbungen 1936, Nr. 32. Abendländische Buchmalerei, Nr. 123. Arte Lombarda, Nr. 80.

J. SCHLOSSER, Ein Veronesisches Bilderbuch, in: Jb. Kh. S. 1895, S. 144 ff. — TRENKLER (ital.), S. 16 ff. (mit erschöpfender Literatur). — Eine Zusammenstellung aller „Tacuina“ im Ausstellungskat. „Arte Lombarda“, S. 35 ff.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644.

**158. Valerius Maximus: Memorabilia.**

Pergament, 154 ff., 270 × 200 mm.

Um 1400, Oberitalien. Zehn Zierrahmen mit Initialbildern und Miniaturen. Die naturalistische Wiedergabe von Landschaften und Tieren erinnert an die Veronesische Kunst vom Ende des 14. Jhdts.



Die Handschrift wurde vom kaiserlichen Hofarzt und -historiographen Johannes Sambucus in Italien gekauft und kam dann um 1580 in die kaiserliche Hofbibliothek.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 212. Abendländische Buchmalerei, Nr. 121. Arte Lombarda, Nr. 126.

HERMANN VI/1, S. 9 ff. — TRENKLER (ital.), S. 21 ff. — Inventar I., S. 7.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 126.

**159. Chronica de Carrariensibus.**

Pergament, 45 ff., 530 × 430 mm.

Ende des 14. Jhdts., Paduanische Schule.

Vier große Illustrationen zum Text am unteren Textrand. Die Miniaturen sind von einem Buchmaler ausgeführt, der wahrscheinlich in Padua tätig war. Das Werk ist ein gutes Beispiel für die venetianische Buchmalerei am Ende des 14. Jhdts.

Von der Biblioteca Marciana 1894 erworben.

Mostra Storica, Nr. 241. Ständige Ausstellung der Biblioteca Marciana (Sala Sansoviniana).

Venedig, Biblioteca Marciana, ms. Lat. X, 381 (2802).

**160. Ptolemäus; Katalog der Fixsterne (Alfonsinische Tafeln).**

Pergament, 47 ff., 377 × 235 mm.

Um 1400, Schule von Murano (?). Initialminiatur, zahlreiche Figuren von Sternbildern. Nach S. DE RICCI vielleicht in Murano hergestellt, von einem Maler, dem eine ähnliche Handschrift aus der Wenzels-Werkstätte bekannt war.

Aus der Slg. Hamilton 556 (Beckford 426).

P. WESCHER, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin, Leipzig 1931, S. 80 ff.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 D 12.

**161. P. P. Vergerio: Cronaca carrarese.**

Pergament, 45 ff., 342 × 248 mm.

Um 1400. Manier des GUARIENTO.

Neun ganzseitige Miniaturen mit den Darstellungen der Carraresischen Fürsten. Die fünf ersten in der Manier des Guariento, um die

Wende vom 14. zum 15. Jhd.; die anderen vier am Ende des 15. Jhdts. nachgetragen.

Aus der Slg. des Paduaner Notars Antonio Piazza (1772—1844).

Trésor des bibliothèques d'Italie, Paris 1950. Mostra Storica, Nr. 246.

Padua, Museo Civico, ms. 144 (B. P. 158).

- 162. Petrarca: De viris illustribus**, in der italienischen Übersetzung des Donato degli Albanzani.

Pergament, 350 × 240 mm.

Padua, um 1400 (Umkreis des ALTICHIERO bzw. der VERONESER SCHULE, die in Padua für die Grafen von Carrara gearbeitet hat).

Aus der Slg. des Baron Hüpsch (gest. 1805).

J. SCHLOSSER, Ein Veronesisches Bilderbuch, in: Jb. Kh. S. 1895, S. 144 ff., besonders S. 186 ff. — F. ROUGEMONT, Ein neues Petrarca-Bildnis, in: Imprimatur, ein Jb. für Bücherfreunde, Weimar 1936/37, S. 11 ff. — TH. E. MOMMSEN, Petrarch and the decoration of the sala vivorum illustrium in Padua, in: The Art Bulletin 1952, S. 96 f., besonders S. 107 ff.

Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek,  
Hs. 101.

- 163. Initiale C mit weiblicher Halbfigur; Zierrahmen mit Ranken und Tieren.**

Pergament, Einzelblatt aus einem Livre d'heures, 150 × 110 mm.

Letztes Viertel des 14. Jhdts., Mailand. Aus einem Livre d'heures, das 1959 mit der Dyson Perrins Collection (Part II) bei Sotheby (London) versteigert wurde. Die Miniaturen des Buches stehen nach WARNER den Werken des Fra Pietro da Pavia nahe, besonders einem von ihm 1389 ausgemalten Plinius in der Ambrosiana in Mailand (Cod. E. 24 inf.).

1556 von Jorg Westner dem Hieronymus, Propst von Neustift (bei Brixen) geschenkt.

Ausstellung Burlington Fine Arts Club 1908, Nr. 250.

G. WARNER, Descriptive Catalogue of illuminated manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrins, I., Oxford 1920, Nr. 55. — Versteigerungskat. The Dyson Perrins Collection, Part II., Sotheby, London 1959, Nr. 66.

Montréal, Privatbesitz Me. L. V. Randall.

**164. Gebetbuch der Isabella von Kastilien.**

Pergament, 159 ff., 212 × 163 mm.

Mailand, der künstlerische Schmuck zum Teil Mailand um 1400, zum Teil Spanien, Ende des 15. Jhdts. Im älteren Teil sind zahlreiche Initialminiaturen und zwei Prachtseiten. Der Panther mit dem roten Halsband ist ein Emblem des Gian Galeazzo Visconti, der 1402 starb. Das Buch ist wahrscheinlich für ihn begonnen worden und blieb nach seinem Tode unvollendet liegen. Am Ende des Jahrhunderts war es im Besitz der Königin Isabella von Kastilien und wurde dort vollendet. Der lombardische Meister, der den ersten Teil geschaffen hat, wird nach diesem Werk als „Meister des Stundenbuchs der Isabella von Kastilien“ bezeichnet. Sein malerischer Realismus ist das Ergebnis gewissenhafter Studien nach der Natur. Vom gleichen Meister ist auch ein auf 1390 datiertes kleines Stundenbuch in der Biblioteca Estense in Modena (Cod. lat. a 7. 3.).

Im Jahre 1574 war das Buch noch in Madrid; im 18. Jhd. ist es in der Slg. Van Waasenar und wurde bei der Versteigerung dieser Sammlung 1750 von Wilhelm IV. von Oranien erworben. Während der französischen Besetzung war es in Paris, kam aber dann wieder zurück und wurde in die Kgl. Bibliothek gegeben.

Arte Lombarda, Nr. 90.

A. W. BYVANCK, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale des Pays-Bas et du Musée Meermanno-Westreeianum à la Haye*, Paris 1924, S. 36 ff.

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 F 6.

**165. Pietro da Castelletto: Leichenrede auf Gian Galeazzo Visconti.**

Pergament, 11 ff., 380 × 270 mm.

1403. Von MICHELINO da BESOZZO. Durch den Bibliophilen Jean Lebègue, „Greffier de la Chambre des comptes“ unter Karl VI., wissen wir, daß Michelino da Besozzo in Beziehung zu den Pariser Buchmalern stand. DURRIEU hat den nahen Zusammenhang zwischen der Marienkrönung dieses Werkes und der gleichen Darstellung in den „Très riches heures“ nachgewiesen, die Paul von Limburg und seine Brüder für Jean de Berry gemalt hat. Dazu gehört auch noch eine ähnliche Darstellung in einer *Legenda aurea* (Bibl. Nat., Fr. 242) um 1405, einer Jugendarbeit der Brüder von Limburg.

Bibliothek der Herzoge von Mailand. 1499 im Besitz Ludwigs XII.  
Arte lombarda, Nr. 157, Abb. LXIII—LXIV.

P. TOESCA, in: *Rassegna d'Arte* 1910, S. 156 ff. — ZAPPA, in: *L'Arte* 1910. — P. DURRIEU, in: *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, 1911, S. 9 ff.

Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 5888.

# 166. Statuta societatis draperlorum civitatis Bononiae.

Pergament, 45 ff., 395 × 260 mm.

Bologna 1411. Nachfolger des Niccolò da Bologna. Große ganzseitige Miniatur, zweiteilig; Wappenseite, Initialminiatur.

Mostra Storica, Nr. 214.

M. SALMI, in: *Tesori delle Biblioteche d'Italia*, S. 315 f.; von Salmi die Zuweisung an einen Nachfolger des Niccolò da Bologna.

Bologna, Museo Civico, Inv. n. 640 (früher 92).

# SIMONE CAMALDOLESE.

Der Meister stammt aus Siena, war in S. Maria degli angeli in Florenz tätig und wurde dort Lehrer des Don Lorenzo Monaco. Seine Tätigkeit ist zwischen 1381 und 1426 nachweisbar.

Pr. Jb. 1929, S. 96 f. — *Art in America* 1920, S. 21. — *Rassegna d'arte* 1915, S. 52. — E. AESCHLIMANN, *Dictionnaire des miniaturistes*, Mailand 1940, S. 172 f. — P. d'ANCONA, Don Simone Camaldolese . . ., in: *La Bibliofolia* 1914, S. 1 ff.

# 167. Initiale R mit Auferstandenen und Frauen am Grabe.

Pergament, 280 × 240 mm. Einzelblatt, aus einem Chorbuch ausgeschnitten. Signiert und datiert: Don Simone Ordinis Camaldolensis 1388. Andere Werke desselben Meisters in der *Laurenziana* in Florenz. Die Miniatur wurde bisher noch in keiner Ausstellung gezeigt.

Schweinfurt am Main, Privatbesitz Fabrikant Otto Schäfer.

# 168. Birgitta von Schweden: Regula S. Salvatoris. Revelationes extravagantes.

Pergament, 42 ff., 211 × 150 mm.

Italienisch (Siena ?), 1400—1425.

1885 von G. H. Stråle aus Rörstrand (Schweden) im Antiquariat Tross in Paris gekauft und dann im Austausch an die Königliche Bibliothek gegeben.

Birgitta-utställningen, Uppsala 1918, Kat.-Nr. 11. Ausstellung Kopenhagen-Stockholm, Nr. 91.

C. NORDENFALK, Saint Bridget of Sweden as represented in illuminated manuscripts, in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 371 ff.

Stockholm, Kungliga Biblioteket, Cod. holm. A. 75.

## MÄHREN-BÖHMEN

### 169. Johannes von Troppau, Evangeliar.

Pergament, 189 ff., 375 × 256 mm.

1368 von Johann von Troppau, Kanonikus in Brünn und Pfarrer in Landskron (Mähren), geschrieben, illuminiert und datiert, Fünf ganze Bildseiten, vier Zierblätter mit großen Initialen, 85 Bildinitialen, alle Textseiten mit einfachen Rahmen und Eckornamenten; der ganze Text in Goldschrift.

Künstlerisches Hauptwerk der böhmisch-mährischen Buchmalerei aus der Zeit Kaiser Karls IV., von der italienischen Malerei des Trecento entscheidend beeinflusst. Johann von Troppau ist seinerseits wieder von größter Bedeutung für die Wenzels-Werkstätte.

Das Werk wurde für Herzog Albrecht III. geschrieben, dessen Länderwappen auf den vier Blättern mit den Evangelistenlegenden erscheinen. Kaiser Friedrich III. übernahm das Buch im Jahre 1444 und setzte sein Besitzzeichen (die fünf Vokale AEIOV) und die Jahrzahl auf das erste Blatt. Zwei Jahre später ließ er dem Buch einen neuen Einband geben, der heute noch erhalten ist: über Holzdeckeln gemusterter Samt, darüber Beschläge aus vergoldetem Silber. Auf der Schließe die fünf Vokale und die Jahrzahl 1446. — Die Handschrift ist erst seit 1793 wieder in der kaiserlichen Bibliothek nachweisbar; 1721 war sie dort noch nicht vorhanden. Wahrscheinlich war sie in der Bibliothek des Neuklosters in Wiener Neustadt.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 110. Gotische Buchmalerei, Nr. 31. Abendländische Buchmalerei, Nr. 80. Ausstellung Maximilian I., Nr. 5.

HOLTER-OETTINGER, S. 74 ff. — E. TRENKLER, Das Evangeliar des Johannes von Troppau, Klagenfurt-Wien 1948 (Faksimileausgabe mit erschöpfender Literaturangabe). — STANGE II., S. 15 f. — Inventar I., S. 17.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1182.



*Prag, Wenzels-Werkstätte und Nachfolger***WENZELS-WERKSTÄTTE.**

Unter dem Sammeltitle „Wenzels-Werkstätte“ werden jene Buchmaler zusammengefaßt, die in Prag in der Zeit zwischen 1387 und 1402 für König Wenzel, der als Bibliophile ein Gegenstück zu seinem Zeitgenossen Jean duc de Berry in Frankreich ist, zahlreiche Handschriften illuminiert haben. In der Bibliothek Wenzels waren viele Wissensgebiete vertreten: Theologie, Astronomie und Astrologie, Rechtswissenschaften, deutsche Dichtkunst. Die großen Initialminiaturen und die Bilder zum Text sind in den verschiedenen Handschriften je nach dem Inhalt verschieden. Aber ohne Rücksicht auf den Inhalt verbindet alle „Wenzelshandschriften“ dieselbe Art der Randverzierungen mit ihren vielerlei figürlichen Darstellungen rein weltlicher Art. Besonders das Motiv der Minne kehrt immer wieder, durch verschiedene Symbole dargestellt: der „Minneknoten“, der Eisvogel (als Symbol treuer Liebe), besonders häufig ein oder mehrere Bademädchen, die den König Wenzel bedienen.

Die Maler der Wenzels-Handschriften kommen künstlerisch von der Gruppe des Johannes von Neumarkt, zum Teil auch von Johannes von Troppau. Eine endgültige Scheidung der verschiedenen Hände ist noch nicht durchgeführt, wenn auch einige Meister der Bibel mit „Notnamen“ bezeichnet werden: der „Siebentagemeister“, der „Barlaammeister“, der „Exodusmeister“ u. a.

Grundlegend ist heute noch der ausführliche Aufsatz von J. SCHLOSSER, Die Bilderhandschriften König Wenzels I., in: Jb. Kh. S. 1893, S. 214 ff. — STANGE II, S. 44 ff. — H. JERCHEL, Das Hasenburgsche Missale von 1409, die Wenzels-Werkstatt und die Mettener Malereien von 1414, in: Z. Kw. 1937, S. 22 ff.

**170. Wenzels-Bibel** (deutsche Bibelübersetzung).

Vier Bände. Pergament, 530 × 365 mm.

Die ganze Bibel umfaßt sechs Bände; im 4. und 6. Band ist jedoch keinerlei künstlerische Verzierung. Es sind nur die Stellen im Text freigelassen, an denen Bilder stehen sollten; am Rande ist in lateinischer Sprache die Anweisung für den Maler, was an diese Stelle gehört. Der 1. Band ist vollständig ausgemalt, ebenso der zweite. Im 3. Band sind mehrere Lagen ohne Schmuck, im 5. Band die meisten. In den vier Bänden der Bibel, die von Buchmalern geschmückt sind, befinden sich zusammen 651 Miniaturen, mit unzähligen Ranken in mannigfaltigen Variationen. Zu den Hauptmeistern der Bibel gehören außer den oben genannten noch der „Esdrasmeister“ und der „Simsonmeister“.

Die Bibel gehört als Hauptwerk der Wenzels-Werkstatt zu den bedeutendsten Werken europäischer Buchmalerei um 1400. Sie wurde im Auftrag des Kuttenberger Münzmeisters Martin Rotlów spätestens um 1389 begonnen und war ursprünglich auf drei Bände berechnet: zwei Bände mit den Büchern des Alten und ein Band mit dem Neuen Testament. Ausgeführt wurden nur die Bände des Alten Testaments, und auch diese nicht vollständig. Später wurden die vorhandenen Bücher in drei Bände gebunden, am Ende des 17. Jhdts. in sechs Bände.

Die Arbeit an der Bibel hörte wahrscheinlich schon 1392 auf, da in diesem Jahre der Auftraggeber Rotlów starb. Über Wenzel, seinen Bruder, Kaiser Siegmund, und dessen Tochter Elisabeth, die Gemahlin Kaiser Albrechts II., kam die Bibel mit anderen Handschriften in den Besitz Kaiser Friedrichs III., der am Beginn des (damals) dritten Bandes sein Besitzzeichen, die fünf Vokale AEIOV, mit einem Inhaltsverzeichnis des Bandes und der Jahreszahl 1447 eintragen ließ. Im 16. Jhd. kam die Bibel aus dem Nachlaß Maximilians in die Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol, von dort 1665 in die kaiserliche Hofbibliothek in Wien.

Infolge des großen Umfanges der Bibel konnten in früheren Ausstellungen nie alle Bände gezeigt werden, sondern nur einer oder zwei. Miniaturenausstellung 1901, Nr. 105. Abendländische Buchmalerei, Nr. 83.

THIEME-BECKER XXXVII (alle Meister mit Ausnahme des „Barlaammeisters“). — HOLTER-OETTINGER, S. 78 ff. — MENHARDT I., S. 266 ff. — Inventar I., S. 84.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759—2764.

**171. Wolfram von Eschenbach: Willehalm** (mit den Fortsetzungen von Ulrich von dem Türlin und Ulrich von Türheim).

Pergament, 422 ff., 545 × 365 mm.

Das Werk enthält 254 Miniaturen mit zahlreichen Rankendekorationen. Es ist neben der Wenzels-Bibel das umfangreichste Werk der Wenzels-Werkstätte. Von den vier Hauptmeistern, die am Willehalm tätig waren, arbeiteten drei auch an der Bibel. Der Willehalm ist mit 1387 datiert und enthält in seinen Dekorationen schon alle Elemente, die sich dann in den späteren Werken wiederholen, besonders auch die Minnesymbole.

Das sehr schwere Buch besitzt noch seinen originalen Einband mit den starken Messingbeschlägen.

Wie die Bibel kam auch der Willehalm über Friedrich III. und Maximilian in die Ambraser Sammlung Ferdinands von Tirol, wurde jedoch nicht mit den anderen Ambraser Büchern 1665 in die Hofbibliothek gebracht, sondern blieb bis 1806 in Ambras; in diesem Jahr kam das Buch mit anderen Objekten der Sammlung in die Kunsthistorischen Sammlungen des Kaisers nach Wien. Erst 1936 kam es aus dem Kunsthistorischen Museum in die Österreichische Nationalbibliothek.

Ausstellung Neuerwerbungen 1936, Nr. 29. Abendländische Buchmalerei, Wien 1952, Nr. 82.

HOLTER-OETTINGER, S. 76 ff. — MENHARDT III., S. 1466 ff. — Inventar I., S. 176.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2643.

## 172. Alfonsinische Sterntafeln.

Pergament, 103 ff., 295 × 215 mm.

Eine Seite mit großer Bildinitiale, reichem Rankenschmuck und Medaillons; zahlreiche Initialen, 16 Medaillons mit Bildern von Königen. Der künstlerische Schmuck ist von Meistern der Wenzelswerkstätte, die auch an der Bibel mitgearbeitet haben; vielleicht ist es die Hand des „Siebentagemeisters“. Zwei Bildinitialen sind datiert: 1392 und 1393.

Im Jahre 1506 gehörte das Buch einem gewissen Wilhelm Heller; in der kaiserlichen Hofbibliothek ist es seit Anfang des 18. Jhdts. nachweisbar.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 110. Gotische Buchmalerei, Nr. 43. Abendländische Buchmalerei, Nr. 81.

HOLTER-OETTINGER, S. 80 ff. — Inventar I., S. 68.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2352.

## 173. Gregor der Große: *Moralia in Job*. Zwei Bände.

Pergament, 205 und 273 ff., 483 × 348 mm.

Nach 1397 in Böhmen illuminiert. Der Schreiber Johannes de Briga brachte die Handschrift 1397 in die Karthause Olmütz. Der erste Band ist von vier verschiedenen Händen ausgeschmückt, von denen eine vom „Exodusmeister“ der Wenzels-Bibel kommt. Der zweite Band ist von einem Meister ausgemalt, der vom „Simsonmeister“ der Wenzels-Bibel herkommt.

Es ist nicht bekannt, wann die Handschrift nach Herzogenburg kam; vielleicht geschah es schon während der Hussitenkriege.

Gotik in Niederösterreich, Nr. 115. — STANGE II., S. 53, Abb. 72.

Herzogenburg, Stiftsbibliothek, Cod. 94.

#### 174. Goldene Bulle Kaiser Karls IV.

Tafel 144

Pergament, 80 ff., 420 × 300 mm.

Die „Goldene Bulle“ wurde von Kaiser Karl IV. als Verfassungsgesetz des Deutschen Reiches im Jahre 1356 erlassen und bestimmte unter anderem die Rechte und Pflichten der sieben Kurfürsten. Das Original befindet sich im Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv. König Wenzel ließ im Jahre 1400 den Text in der vorliegenden Prachthandschrift abschreiben.

Eine große Zierseite, 5 Bildinitialen, 47 Miniaturen im Text, zahlreiche Initialen in Gold und Farben.

Das große Titelblatt ist von der Hand des „Simsonmeisters“ aus dem 2. Band der Wenzels-Bibel; es handelt sich vielleicht um den gleichen Meister, der um 1409 das Missale des Prager Erzbischofs Šbinko von Hasenburg schmückte (vgl. Kat.-Nr. 180). Die übrigen Miniaturen der Handschrift sind vom „Meister der Goldenen Bulle“, dessen Hand auch schon im Willehalm mitgewirkt hat (vgl. Kat.-Nr. 171). Der Einband zeigt in Malerei die fünf Vokale Friedrichs III. und die Jahrzahl 1441. Das Buch kam dann wie die Wenzels-Bibel über Ambras 1665 in die kaiserliche Hofbibliothek.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 112. Abendländische Buchmalerei, Nr. 84.

HOLTER-OETTINGER, S. 83 ff. — THIEME-BECKER, XXXVII („Meister der Goldenen Bulle“ und „Simsonmeister“). — Inventar I., S. 18.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 338.

#### 175. Ptolemäus-Kommentar.

Pergament, 414 ff., 410 × 305 mm.

Um 1400. Anfangsseite mit reichem Zierrahmen, mehrere Initialminiaturen, zahlreiche Initialen. Die Anfangsseite wohl vom „Meister der Goldenen Bulle“, die anderen Miniaturen von einem anderen Meister.

Von den Wappen der ersten Seite ist nur das böhmische Königs- wappen im ursprünglichen Zustand. Ein zweiter Wappenschild zeigt das Wappen von Alt-Ungarn, ein dritter Schild die Wappen von

Böhmen und Alt-Ungarn. Diese beiden letzteren Wappenschilder wurden nach 1480 für König Matthias Corvinus übermalt. Auch der Einband wurde für Corvinus neu hergestellt und trägt sein Wappen. Das Buch ist seit Anfang des 18. Jhdts. in der kaiserlichen Hofbibliothek nachweisbar.

Gotische Buchmalerei, Nr. 44.

STANGE II., S. 45 ff. — HOLTER-OETTINGER, S. 82 f. — Inventar I., S. 66.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2271.

### 176. Martyrologium.

Pergament, 460 × 230 mm.

Um 1402. Der künstlerische Schmuck besteht aus Medaillons in den Ranken der Seitenränder. Es lassen sich drei verschiedene Hände unterscheiden, die bedeutendste davon, von PÄCHT der „Meister des Martyrologiums“ genannt, begegnet uns auch in der Antwerpner Wenzels-Bibel von 1402 und im Missale der Österreichischen Nationalbibliothek Cod. 1850 (Kat.-Nr. 178).

Die älteste Besitzeintragung von 1582 berichtet, daß ein Mitglied der Familie Dietrichstein das Buch vom Bischof von Erlau (Ungarn) Stephan Radicius zum Geschenk erhielt. 1613 war es im Besitz des Kardinals und Erzbischofs von Olmütz Franz Dietrichstein. Nach ihm besaß es Don Pedro de Aragon, der es zwischen 1670 und 1672 in Neapel neu binden ließ, 1672 sandte er das Buch nach Madrid und schenkte es 1673 dem Kloster Poblet. Nach der Aufhebung des Klosters 1835 wurde es von zwei Mönchen in das Kloster von Bernardas in Gerona gebracht. Als dieses Kloster im Bürgerkrieg 1936 verbrannte, konnte das Buch gerettet werden und es wurde vom Bischof Dr. Castañá erworben.

Ausstellung Art Catalan, Paris, Musée du Jeu de Paume, 1937.

O. PÄCHT, A Bohemian Martyrology, in: Burl. Mag. 1938/2, S. 192 ff.  
— J. PLA GARGOL, Los museos de Gerona, Gerona-Madrid 1956.

Gerona, Diözesanmuseum.

### 177. Paulus-Briefe in deutscher Übersetzung.

Pergament, 84 ff., 345 × 250 mm.

Um 1400. 48 Initialminiaturen von einem sehr derben Maler, der als Gehilfe auch an der Goldenen Bulle mitarbeitete. Von den Symbolen



der Wenzels-Handschriften kommt nur das Bademädchen einmal vor. Das Buch kam 1780 aus der Wiener Stadtbibliothek in die kaiserliche Hofbibliothek.

Gotische Buchmalerei, Nr. 46.

STANGE II., S. 45. — K. HOLTER, Die Korczek-Bibel der Nationalbibliothek in Wien, in: Die Graphischen Künste 1938, S. 90. — Inventar I., S. 85.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2789.

### 178. Missale.

Pergament, 193 ff., 230 × 170 mm.

Prag, 1411—1419. Ein Vollbild (Canonbild), Kalenderbilder, viele Initialminiaturen, Miniaturen in den Randverzierungen. Von den drei Händen ist eine die des „Meisters des Martyrologiums“ (von Gerona, Kat.-Nr. 176), die auch am Hasenburg-Missale mitgewirkt hat (Kat.-Nr. 180). Die Totenmesse für Sbinko von Hasenburg weist auf die Zeit nach 1411; das „W“ des Königs Wenzel im Kalender besagt, daß der König noch lebte (gest. 1419).

Das Missale kam 1783 aus dem damals aufgehobenen Adeligen Damenstift in Hall in Tirol in die kaiserliche Hofbibliothek.

Gotische Buchmalerei, Nr. 57.

O. PÄCHT, A Bohemian Martyrology, in: Burl. Mag. 1937/2, S. 203. — K. HOLTER, Die Korczek-Bibel . . . S. 86 f. — Inventar I., S. 52.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1850.

### 179. Kaiser Karl IV.: Selbstbiographie.

Pergament, 58 ff., 180 × 130 mm.

1396, Prag. Vier Initialminiaturen, mehrere Initialen. Von zwei Händen, eine davon die des Malers der Paulus-Briefe (Cod. Vind. 2789, Kat.-Nr. 177).

Vom 15. bis 17. Jhdt. im Besitz der Familie Rosenberg. In der kaiserlichen Hofbibliothek erst nach 1780 nachweisbar.

Gotische Buchmalerei, Nr. 48.

Inventar I., S. 20.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 619.

## „HASENBURG-MEISTER.“

### 180. „Hasenburg-Missale“.

Tafel 145

Pergament, 336 ff., 240 × 170 mm.

1409 von Laurin von Klattau geschrieben, für Erzbischof Shinko von Hasenburg, Prag (1402—1411). Ein Vollbild (Canonbild), 22 Initialminiaturen, 6 Bildmedaillons in den Ranken. Von zwei Händen ausgemalt, die aus der Wenzels-Werkstätte kommen; die Haupthand nach diesem Werk benannt, das das letzte Hauptwerk der Prager Wenzels-Werkstätte ist.

Das Buch kam 1469 an Nikolaus von Mokewitz, Domherr in Breslau. Nach einer Schenkungsnotiz im Buch wurde es 1632 von der Edelfrau Lucia Ottilia Slawatin von Neuhaus und Teltsch dem Baron Jaroslaw Borsita von Martinitz geschenkt, der ihr dafür ein anderes schönes Missale gab.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 116. Gotische Buchmalerei, Nr. 56. Abendländische Buchmalerei, Nr. 85.

H. JERCHEL, Das Hasenburgsche Missale von 1409 . . ., in: Z. VdKw. 1937, S. 236 ff. — HOLTER-OETTINGER, S. 92 f. (mit Literatur). — Inventar I., S. 52.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844

### 181. Bibel (1. Band).

Pergament, 230 ff., 505 × 355 mm.

1400, Prag. 30 Initialminiaturen, mit wenigen Ausnahmen vom Meister des Hasenburg-Missale (Kat.-Nr. 180). Der zweite Band der Bibel, der 1400 datiert ist, befindet sich in Karlsruhe. Von Martin Korczek geschrieben.

1536 in der Schatzkammer in Innsbruck, 1665 aus Schloß Ambras in die kaiserliche Hofbibliothek in Wien gebracht.

Gotische Buchmalerei, Nr. 55.

H. HOLTER, Die Korczek-Bibel der Nationalbibliothek in Wien, in: Die Graphischen Künste 1938. — Inventar I., S. 36.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1169.

### 182. Brevier.

Pergament, 405 ff., 242 × 175 mm.

Vor 1400, Schlesien (Breslau ?). 12 Kalenderbilder, 2 Rundbilder, weitere 4 nur skizziert; ein Vollbild, 13 Initialbilder. Unter dem Einfluß der Wenzels-Werkstatt.

1665 aus Ambras in die kaiserliche Hofbibliothek gebracht.

Gotische Buchmalerei, Nr. 54.

STANGE II, S. 18. — HOLTER-OETTINGER, S. 85 ff. — Inventar I., S. 52.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1842.

**183. Initiale O mit Darstellung der Geburt Christi.**

Pergament, Einzelblatt, 560 × 375 mm.

Um 1400, Prag. Aus einem Chorbuch.

Das Blatt wurde noch nie bei einer Ausstellung gezeigt.

Montréal, Privatbesitz Me. L. V. Randall.

**184. Initiale mit Dreifaltigkeit (Ausschnitt aus größerem Blatt).**

Pergament, 152 × 177 mm.

Böhmisch, um 1430. Aus der Slg. Edward Schultze.

The Walters Art Gallery, Illuminated Books of the middle ages and renaissance, Exhibition at the Baltimore Museum of Art 1949, Nr. 141. Rosenwald Collection, An Exhibition of recent acquisitions, National Gallery of Art, Washington 1950, Kat.-Nr. 11.

E. HOFFMANN, Cseh Miniaturek, Budapest 1918 (beschreibt eine Gruppe von ähnlichen Handschriften).

Washington, National Gallery of Art, B-13,512.

## ÖSTERREICH

### *1. Wien und die Hofminiaturen-Werkstätte*

**185. Duranti: Rationale**, in deutscher Übersetzung von Leopold Stainreuter.

Pergament, 330 ff., 464 × 356 mm.

1386 begonnen, 1404—1406 vollendet. 6 große Initialminiaturen, 3 große Initialen; die 9 Seiten mit diesen Initialen mit breitem Zierand, darin zahlreiche Miniaturen, viele davon in Medaillons. 134 kleinere Initialminiaturen. Das Buch ist das wichtigste Denkmal aus dem Anfang der Wiener Hofminiaturen. Es wurde für Herzog Albrecht III. und seine Gemahlin Beatrix begonnen und für Herzog Wilhelm und seine Gemahlin Johanna vollendet und enthält die Porträts dieser vier Persönlichkeiten. Es lassen sich vier Hauptmeister unterscheiden. Der

älteste von ihnen steht noch unter italienischem Einfluß, die anderen kommen von der böhmischen Schule her; einer von ihnen ist Nikolaus von Brünn.

Bis 1665 in Ambras, dann in der kaiserlichen Hofbibliothek.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 86. Gotische Buchmalerei, Nr. 69. Handschriftliche Denkmäler der Geschichte Österreichs, Wien (Kh. Museum) 1949, Nr. 19. Abendländische Buchmalerei, Nr. 86.

K. J. HEILIG, Leopold Stainreuter von Wien, in: *MIÖG* 1933, S. 265 ff. — STANGE, S. 72. — HOLTER-OETTINGER, S. 87 ff. (mit Literatur). — Inventar I., S. 84.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2765.

#### 186. *Orosius: Adversus paganos.*

Pergament, 94 ff., 335 × 230 mm.

Datiert 1402. Initialen von einem auch am Rationale des Duranti (Kat.-Nr. 185) beteiligten Meister der Hofwerkstatt.

Das Buch wurde von Andreas Planckh, dem Gründer des Stiftes St. Dorothea in Wien (1414), diesem Stift geschenkt und kam nach der Aufhebung des Stiftes (1786) in die Hofbibliothek.

Gotische Buchmalerei, Nr. 71.

Inventar I., S. 15.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 381.

#### 187. *Schwabenspiegel und Privilegien für Wiener Neustadt.*

Pergament, 105 ff., 350 × 260 mm.

Datiert 1423, wahrscheinlich Wiener Neustadt. Zwei große Miniaturen, 16 Initialen in Gold und Farben und mit Ranken. Eine Miniatur und die Initialen vom Wiener Illuminator Michael, einem der „Hofminiaturen“.

Das Buch kam 1806 aus der erzbischöflichen Bibliothek in Salzburg in die kaiserliche Hofbibliothek.

Miniaturenausstellung 1901, Nr. 91. Gotische Buchmalerei, Nr. 76. Abendländische Buchmalerei, Nr. 88. Gotik in Niederösterreich, Nr. 121.

HOLTER-OETTINGER, S. 97 ff. (mit Literatur). — MENHARDT I., S. 293 ff. — Inventar I., S. 85.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2780.

**188. Missale des Propstes Wilhelm Taers von St. Stephan in Wien.**

Pergament, 185 ff., 380 × 280 mm.

Um 1420—1430, Wien. Kanonblatt, von Meister Nikolaus von Brünn, einem der Wiener Hofminiaturen.

Das Buch ist seit seiner Entstehung in St. Stephan in Wien; es wurde noch nie bei einer Ausstellung gezeigt.

K. OETTINGER, Der Illuminator Nicolaus von Brünn, in: Pr. Jb. 1933, S. 221 ff.

Wien, Dom- und Diözesanmuseum, B 64.

*II. Buchmalerei außerhalb Wiens***HEINRICH AURHAYM (ILLUMINATOR ERZHERZOG ERNSTS DES EISERNEN).****189. Heinrich von Mügeln: Deutscher Evangelienkommentar.**

Pergament, 365 ff., 425 × 310 mm.

Um 1410. 98 Initialminiaturen, Hauptwerk des Miniators Aurhaym, von dem im ganzen sieben Werke bekannt sind. Er war bisher unter dem Notnamen „Illuminator Ernsts des Eisernen“ bekannt und war in Österreich und Krain tätig. Künstlerisch variiert er den Stil der böhmischen Buchmalerei seiner Zeit.

Gotik in Niederösterreich, Krems 1959, Nr. 116.

K. OETTINGER, Der Illuminator Erzherzog Ernsts des Eisernen, in: Festschrift für A. Goldschmidt, 1935, S. 57 ff. — K. HOLTER, Gotische Buchmalerei im Südostdeutschen Raum, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 1940, S. 31. — F. UNTERKIRCHER, Namen, die noch nicht im Thieme-Becker stehen, in: Festschrift für Josef Weingartner, Innsbruck 1955, S. 181 f. — F. RÖHRIG, Miniaturen zum Evangelium von Heinrich Aurhaym. Klosterneuburg 1961.

Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Cod. 4.

**190. Augustinus: Reden.**

Tafel 130

In deutscher Versübertragung, mit Porträtdarstellung Erzherzog Ernsts des Eisernen (1377—1424) vor einer „Schönen Madonna“.

Pergament, 57 ff., 235 × 160 mm.

Um 1415—1420. Heinrich Aurhaym. Das Buch wurde im Auftrag des Klosters Reun in der Steiermark geschrieben und dem Erzherzog, einem besonderen Gönner des Klosters, gewidmet.



Bis 1868 im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, dann für die kaiserliche Hofbibliothek angekauft.

Gotische Buchmalerei, Nr. 74. Abendländische Buchmalerei, Nr. 87. Gotische Buchmalerei in Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Österreichische Galerie 1960), Kat.-Nr. 9.

Vgl. Kat.-Nr. 189. — HOLTER-OETTINGER, S. 96 f. — F. UNTERKIRCHER, *La miniatura austriaca*, Firenze 1953, S. 21, Farbtaf. IV. — Inventar I., S. 171.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 89.

### 191. Heinrich von München: Weltchronik.

Papier. 431 ff., 400 × 275 mm.

Um 1370—1390, Österreich. 28 Miniaturen, 20 Initialen mit Ranken. Im 15. Jhdt. laut Eintragung an mehreren Stellen im Besitz des Klosters St. Jakob in Wien. Im 19. Jhdt. in der Slg. Henry Huth. 1959 beim Antiquariat „L'Art ancienne“ in Zürich für die Österreichische Nationalbibliothek angekauft.

MENHARDT III., S. 1521 f.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 9470.

### 192. *Speculum humanae salvationis*.

Pergament, 49 ff., 310 × 215 mm.

Vor 1380. Auf jeder Seite zwei Federzeichnungen, zum Teil aquarelliert. Auf der ersten Seite Schenkungsvermerk: „Istum librum dedit monasterio sci. Johannis in Stams Magister chuonradus, pictor ducis Leupoldi pro signo amicie.“ Am Rand Datierung 138.; das Blatt nach „MCCCLXXX“ abgeschnitten, vielleicht mit einem Teil der Jahreszahl. Herzog Leopold III. fällt später (1386) in der Schlacht von Sempach. Der Künstler, der hier als Geschenkgeber erscheint, ist wahrscheinlich auch der Schöpfer des Altares vom Schloß Tirol (Kat.-Nr. 70).

Das „*Speculum humanae salvationis*“ (Spiegel des menschlichen Heiles) ist ein Werk aus der ersten Hälfte des 14. Jhdts., das in Bildern und Versen die menschliche Heilsgeschichte darstellt, wobei Szenen des Alten und Neuen Testamentes einander gegenübergestellt werden. Es gibt zahlreiche Handschriften dieses Werkes, das auch ins Deutsche übersetzt wurde. Nach der Erfindung des Buchdruckes wurde es auch öfters gedruckt. Als „typologische“ Handschrift ist das „*Speculum*“ mit der „*Biblia pauperum*“ verwandt: die Vorbilder

für Christus im Alten Testament sind die „Typen“ für die Erfüllung dieser Vorbilder im Neuen Testament.

Das Buch wurde 1774 vom Grafen Nikolaus Pálffy von Erdöd dem Grafen Franz Koháry von Csábrag geschenkt.

Zürich, Privatbesitz Dr. L. Cafilisch.

**193. Johannes von Freiburg: Summa confessorum.**

Vom Ulmer Mönch Berthold Huenlen Ende des 14. Jhdts. ins Deutsche übersetzt.

Papier, 196 ff., 288 × 203 mm.

Datiert 1411, Innsbruck. Auf dem Pergamentblatt, das dem Papiercodex vorgeheftet ist, ganzseitige Darstellung eines Predigers auf der Kanzel vor zahlreichen Zuhörern.

1665 aus Ambras in die kaiserliche Hofbibliothek gekommen.

MENHARDT II, S. 1006 ff. — Inventar I., S. 99.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4142.

**194. Madonna auf dem Throne, von Engeln umgeben.** Tafel 129

Einzelblatt, Pergament, 710 × 485 mm.

Erstes Drittel des 15. Jhdts., Tirol. Miniatur aus dem Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen.

1925 aus dem Berliner Kunsthandel erworben.

HERMANN, Tirol, S. 221. — A. BOECKLER, Deutsche Buchmalerei der Gotik, Königstein 1959, Abb. 43.

Frankfurt am Main, Städtische Galerie, St. G. 355.

**195. Oswald von Wolkenstein: Gedichte und Lieder.**

Pergament, 48 ff., 490 × 340 mm.

Die Handschrift ist in Tirol 1432 ausgeführt und enthält ein ganzseitiges Bild des Dichters, der 1445 starb. Er war ein Tiroler Edelmann, der in seiner Jugend ganz Europa durchwandert hatte und bis in den Orient gekommen war. An den verschiedenen europäischen Höfen war er ein gern gesehener Sänger. Seine Lieder sind uns nicht nur im Text, sondern auch mit den Noten überliefert. Das Porträt zeigt ihn mit den Insignien des ungarischen Drachenordens, des aragonesischen Kannenordens und des kastilischen Ordens „de la Banda“ — Erinnerungen an seine weiten Reisen. Das rechte Auge hatte er schon als Kind beim Spielen verloren.

Das Buch war bis zum Ende des 19. Jhdts. im Besitz der Nachkommen des Dichters; sie schenkten es dann Kaiser Franz Joseph I., der es der Universitätsbibliothek Innsbruck übergab.

Südtirol. Kunstwerke als Zeugen. Ausstellung, Innsbruck 1946. Gotik in Tirol. Kunstausstellung, Innsbruck 1950, Kat. von V. Oberhammer, Nr. 60.

HERMANN, Tirol, S. 217. — H. WIESER, Das Brustbild des Minnesängers Oswald von Wolkenstein, in: Tiroler Nachrichten 1946, Nr. 147, S. 3. — E. BUCHNER, Das deutsche Bild der Spätgotik, Berlin 1953.

Innsbruck, Universitätsbibliothek.

## DEUTSCHLAND

### *1. Süd- und Mitteldeutschland*

#### **196. Losbuch in deutschen Reimpaaren.**

Pergament, 23 ff., 295 × 200 mm.

Letztes Viertel des 14. Jhdts. Zwei ganzseitige Miniaturen, auf jeder Textseite oben am Rand Miniaturen: Tierkreiszeichen, Monatsbeschäftigungen, Heilige. — Das Werk wurde von Stange in den Bereich der frühen Wenzelshandschriften eingereiht, „zwischen den Johann von Neumarktschen und den Wenzelshandschriften“ ... „Der Maler des Losbuches wie der der Genesisinitiale in der Wenzelsbibel setzen den malerisch-tonigen Stil des Troppauer Evangeliars (Wien, Cod. 1182, Kat.-Nr. 169) im Sinne der späteren Theoderich-Arbeiten fort...“. Es wäre aber auch denkbar, daß die Handschrift überhaupt nicht in Böhmen entstanden ist, sondern, wie es die Mundart des Textes anzeigt, irgendwo im westlichen Mitteldeutschland; auch eine auf die Innenseite des Hinterdeckels angeklebte Urkunde weist nach dem Westen: „capitulum ecclesiae Lympurgensis...“.

Der ursprüngliche Einband ist erhalten (nur der Rücken restauriert): Holzdeckel, die dicker sind als der Buchblock, darüber Schafleder mit Flechtwerkstempeln. Beide Deckel mit massiven sechszackigen Eisensternen beschlagen; auf der Außenseite des Vorderdeckels in der Mitte Halbmond aus Messing, unten über einem Blechzahnrad ein Holzzahnrad, durch das ein zweites Holzzahnrad auf der Innenseite bewegt wird. Letzteres griff ursprünglich auf ein großes Zahnrad über, für das in der Mitte des Holzdeckels innen der Platz ausgespart ist, das aber jetzt fehlt. Der ganze Apparat diente zur Be-

fragung des Orakels, dessen Antworten in den Versen des Losbuches enthalten waren.

Das Buch wurde seit 1806, als es aus Ambras nach Wien kam, in den Kunsthistorischen Sammlungen aufbewahrt. Vom Kunsthistorischen Museum kam es 1936 an die Nationalbibliothek.

A. PRIMISSER, Die kaiserlich Königliche Ambraser Sammlung, Wien 1819, S. 270. — SOTZMANN, Die Loosbücher des Mittelalters, in: Serapeum 1851, S. 341 f. — STANGE II., S. 48 und 53. — F. UNTERKIRCHER, Unbekannte Einbände aus der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Das Antiquariat 1951, S. 14. — Inventar I., S. 177. — MENHARDT III., S. 1469.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2652.

#### 197. Christ-Herre-Chronik (erweiterte Fassung).

Pergament, 318 ff., 350 × 245 mm.

Ende des 14. Jhdts., Süddeutschland. Das sehr sorgfältig geschriebene Buch enthält 399 kolorierte Federzeichnungen in verschiedenen Größen; die Anfangsseite mit Initialen und Randleisten.

Einband aus der Zeit um 1470: über Holzdeckeln braunes Leder, in den Deckelrahmen Schriftbandornament „Maria“, die Flächen durch Flechtwerkstempel in Rautenfelder geteilt. Massive Eck- und Mittelbeschläge.

Auf dem letzten Blatt ein Bücherverzeichnis der (ersten ?) Besitzerin aus dem 15. Jhd., Elspet Volchenstorfferin. Später in der Ambraser Sammlung und seit 1806 in Wien. Erst 1936 kam es aus dem Kunsthistorischen Museum an die Nationalbibliothek.

Ausstellung Neuerwerbungen 1936, Nr. 30.

STANGE II., S. 175. — MENHARDT III., S. 1466 (mit erschöpfender Literatur). — Inventar I., S. 176.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2642.

#### 198. Heinrich von München: Weltchronik.

Pergament, 399 f., 415 × 300 mm.

Letztes Viertel des 14. Jhdts., Süddeutschland, vielleicht München. 170 Bilder in Spaltenbreite, 52 Bilder in der Breite von 2 Spalten, 4 Bilder in Hochformat, ganze oder fast ganze Spaltenhöhe. Die meisten Bilder mit Goldgrund. An einigen Stellen ist der Platz für Bilder freigelassen. Vgl. Kat.-Nr. 191.

Das Buch war schon am Anfang des 17. Jhdts. in der kaiserlichen Hofbibliothek.

STANGE II., S. 175. — MENHARDT I., S. 271 f.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2768.

### 199. Der Trojanische Krieg (Prosaerzählung).

Papier, 90 ff., 272 × 190 mm.

Ende des 14. Jhdts., Süddeutschland. Fast auf jeder Seite aquarellierte Federzeichnungen. Werk eines volkstümlichen Künstlers, der abseits der großen Werkstätten mit großer Freude am Erzählen seine Bildergeschichten zeichnete.

Das Buch war im 16. Jhd. in der Bibliothek der Grafen von Zimmern und wurde 1576 mit dieser Bibliothek dem Erzherzog Ferdinand von Tirol für die Ambras Sammlungen geschenkt. 1665 von Ambras in die kaiserliche Hofbibliothek übernommen.

H. MODERN, Die Zimmernschen Handschriften der k. k. Hofbibliothek, in: Jb. Kh. S. 1899, S. 113 ff., Nr. 57. — MENHARDT, I., S. 616. — Inventar I., S. 87.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2915.

### 200. Nikolaus von Lyra: Postille zu Genesis und Exodus.

Papier, 192 ff., 300 × 210 mm.

1396 von Rüdiger Schopf von Memmingen, Pfarrer am Hospital zu Freiburg i. Br., geschrieben, etwas später illuminiert. Zahlreiche Miniaturen im Text, oberrheinische Arbeit. Das gesamte Werk umfaßt außer diesem Bande noch vier weitere Bände, die alle in derselben Weise ausgestattet und in der Zeit zwischen 1396 und 1405 hergestellt wurden. Die Miniaturen sind von mehreren Händen, die aber stilistisch der gleichen Schule angehören.

1430 von der Kartause Freiburg i. Br. an die Kartause St. Margarethental in Klein-Basel verkauft, am Ende des 16. Jhdts. mit der übrigen Bibliothek der Kartause der Baseler Universitätsbibliothek einverleibt.

Ausstellung „Die Bedeutung Basels für die Buchkunst“, anlässlich des 14. Internationalen Kunstgeschichtlichen Kongresses, Basel 1936.

ESCHER, S. 96 ff. — H. JERCHEL, Spätmittelalterliche Buchmalereien am Oberlauf des Rheins. Diss. Breslau 1932, S. 18 ff. — STANGE IV, S. 44 ff. — H. J. BECKMANN und I. SCHROTH



(Hrsg.), Deutsche Bilderbibel aus dem späten Mittelalter, Konstanz 1960, S. 10 f.

Basel, Universitätsbibliothek, A. II. 1.

**201. „Toggenburg-Bibel“** (eine Blattlage, fol. 56—63). Tafel 148

(Weltchronik des Rudolph von Ems, für Friedrich VII. von Toggenburg 1411 von Kaplan Diettrich in Lichtensteig geschrieben.)

Oberrheinische Schule (Schweiz). Pergament, 360 × 236 mm. Die vorliegende Lage enthält vier Miniaturen.

1872 im Besitz der Bibliothek Bachelin-Deflorenne. 1888 von Trübner in Straßburg erworben.

P. WESCHER, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin, Leipzig 1931, S. 188 ff. (mit Literatur). — A. MÜLLER, Die Toggenburger Bibel, in: Toggenburger Heimat-Jb. 1858, S. 116 ff. — F. ANZELEWSKY, Miniaturen aus der Toggenburg-Chronik aus dem Jahre 1411, Baden-Baden 1960.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett 78 E 1.

**202. Ulrich Boner: Der Edelstein.**

Pergament, 59 ff., 302 × 235 mm.

Um 1410—1420, oberrheinische Arbeit. Sammlung von Fabeln, am Anfang jeder Fabel auf viereckigem Feld eine Illustration in der Breite des Schriftspiegels. Die Miniaturen sind mit denen der „Toggenburg-Bibel“ verwandt und weisen auf französische Vorbilder; die Tierdarstellungen erinnern z. B. an den „Livre de chasse“ des Gaston Phebus (Kat.-Nr. 113).

1789 aus der Bibliothek J. W. Huber um 200 Schweizer Pfund für die öffentliche Bibliothek Basel erworben.

K. ESCHER, Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven, Basel 1917, S. 115 ff. (mit weiterer Literatur).

Basel, Universitätsbibliothek, A N III 17.

**203. Hugo von Trimbург: Der Renner.**

Papier, 193 ff., 300 × 225 mm.

Auf fol. 193 v datiert: „1400 . . . finitus est liber iste per manus Michaelis Althaymer de Augusta“. Nach STANGE ist Althaymer nicht nur der Schreiber, sondern auch der Maler der 24 Miniaturen mit Spruchbändern, die stilistisch an die Gestalten der Wenzels-Werkstätte erinnern, wenn sie auch viel derber sind. Ein zweites Exemplar des-

selben Werkes von Althaymer befindet sich in der Universitätsbibliothek Leyden (Voss germ. fol. 4).

Roter Ledereinband des 15. Jhdts., Diagonalmuster mit Stempeln. Aus der Bibliothek der Königin Christine.

Kopenhagen-Stockholm, Nr. 117.

O. WIESELGREN, *Medeltida miniatyrkonst i Kungliga Bibliotekets handskriftssamling*, in: *Ord och Bild* 1932, S. 409 ff. — STANGE IV., S. 115, Abb. 172—176.

Stockholm, Kungliga Biblioteket, Cod. holm. V. u. 74.

## II. Norddeutschland

### 204. Sachsenspiegel.

Tafel 146

Pergament, 302 ff., 430 × 310 mm.

Um 1405, Lüneburg. Der Text bringt in drei Büchern die niederdeutsche Fassung des sächsischen Land- und Lehensrechtes mit ausführlichen Glossen. Das große Titelblatt zeigt in seiner Miniatur die feierliche Verleihung des neuen Rechtes der Sachsen durch Karl den Großen an Herzog Widukind; als weiteren Schmuck enthält die Handschrift noch mehrere Initialen. Auf dem Bild des Titelblattes die Wappen des Fürstentums und der Stadt Lüneburg. Der „Lüneburger Meister“, von dem das Bild ist, hat noch andere Werke geschaffen, darunter die großen bemalten Flügel der „Goldenen Tafel“ in der ehemaligen Benediktinerkirche St. Michael in Lüneburg. Er gehört zu den großen Meistern der norddeutschen Gotik, wie Konrad von Soest, Meister Francke.

Das Buch wurde für die Stadt Lüneburg geschrieben und befindet sich noch heute in der Ratsbücherei Lüneburg.

Ständige Ausstellung im Rathaus Lüneburg.

H. REINECKE, *Lüneburger Buchmalereien um 1400 und der Maler der Goldenen Tafel*, Bonn 1937.

Lüneburg, Ratsbücherei, Ms. Jurid. 2.

### 205. Spiegel der mynsliken Sallcheyt.

54 ff., 260 × 190 mm.

Norddeutschland 1. Hälfte des 15. Jhdts. 108 Bilder. Die Handschrift kam schon früh nach Dänemark, da eine Hand des 16. Jhdts. Erklärungen in dänischer Sprache dazugeschrieben hat.

Ausstellung Kopenhagen-Stockholm, Nr. 115.

Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Gl. kgl. Saml. 80, 2<sup>o</sup>.

**206. Spiegel der menschlichen Zalleheid.**

99 ff., 260 × 160 mm.

1430, Nordwestdeutschland. 12 Monatsbilder und Tierkreiszeichen, 191 Textbilder, teilweise nicht vollendet. Mittelniederdeutsche Übersetzung des „Speculum humanae salvationis“, vom Schreiber datiert: 1430.

Ausstellung Kopenhagen-Stockholm, Nr. 114.

Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Gl. kgl. Saml. 79, 2°.

**NIEDERLANDE****207. Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern.**

Pergament, 482 ff., 190 × 140 mm.

Meister des Otto van Moerdrecht und Niederrheinisch-Geldernsche Werkstatt.

Um 1415 im regulierten Chorherrenstift Marienborn bei Arnheim geschrieben, einer Gründung der Windesheimer Augustiner-Kongregation, die sich besonders der Herstellung von Büchern widmete. Für Maria, geborene Gräfin von Harcourt, Gattin des Herzogs Raynald IV. von Geldern und Jülich, angefertigt. Das Buch kam schon früh, wahrscheinlich durch Erbschaft im 17. Jhdt., in die Bibliothek der Kurfürsten von Brandenburg in Berlin.

Das Fragment eines Gebetbuches in der Österreichischen Nationalbibliothek (Cod. 1908) ist vielleicht ein Teil des vorliegenden Buches (vgl. Kat.-Nr. 208).

Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1958, Nr. 146.

H. WEGENER, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500, Leipzig 1928, S. 136 ff.

Universitätsbibliothek Tübingen, Depot der ehemals Preußischen Staatsbibliothek, Ms. germ. quart. 42.

**208. Gebetbuch (lateinisch und niederländisch).**

Pergament, 137 ff., 186 × 135 mm. Fragment.

Holland, um 1415. Jede Seite mit Ranken eingerahmt. An den Außenrändern manchmal Drollerien. Im letzten Teil viele Initialen mit sehr kleinen, außerordentlich sorgfältig ausgeführten Miniaturen. Das

Fragment gehört wahrscheinlich zum Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern (Kat.-Nr. 207).

Nach einem ausführlichen Vermerk auf dem Papier-Vorsatzblatt wurde das Buch „durch mich, Joannem Christofforum Pappum Hausmaistern auf Ombräß (= Ambras) in die fürstliche Bibliothec alda gegeben . . . 1620“. Es kam 1665 in die kaiserliche Hofbibliothek.

Inventar I., S. 56.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1908.

## 209. Missale der Leinenwebergilde von Haarlem.

Pergament, 198 ff., 345 × 268 mm.

Um 1400. Großes Canonblatt, zwei Initialminiaturen. Stilistisch verwandt mit den Miniaturen in Maerlants Reimbibel in der Kgl. Bibliothek in Den Haag, die auf 1405 datiert werden. Das Buch ist wahrscheinlich im Gebiet des Bistums Utrecht entstanden, da der Kalender für dieses Bistum geschrieben ist. Erst später wurde es für den Liebfrauen-Altar in St. Bavo in Haarlem erworben, der den Leinenwebern gehörte, wie eine Eintragung im Buche berichtet. Die Bavo-Messe ist später nachgetragen.

Aus St. Bavo in Haarlem für die Stadsbibliotheek erworben.

Middeleeuwske kunst der Noorderijke Nederlanden, Amsterdam 1958, Nr. 143.

Catalogus bibliothecae publicae Haarlemensis, 1848, S. 2, Nr. 2.

Haarlem, Stadsbibliotheek, 184 C 2.

## 210. Livre d'heures, vlämisch.

Pergament, 179 × 125 mm.

Ende des 14. bis Anfang des 15. Jhdts. Atelier von Maastricht oder Nordgeldern. Die Miniaturen zeigen die künstlerischen Tendenzen in Geldern und im Maasgebiet kurz vor und während der „Lütticher Periode“ der Brüder Van Eyck. Die Herkunft des Werkes konnte noch nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Es zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem Sermonar der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen (ms. Thott Nr. 70), das um 1370 datiert und wahrscheinlich in Maastricht ausgeführt ist, und mit dem Gebetbuch der Maria von Geldern (Kat.-Nr. 207).

In der Kollektion Froymont um 1700; 1823 mit der Bibliothek der Abtei Tongerlo in Antwerpen versteigert; 1881 in der Versteigerung des Barons de Vinck in Winnezele, Brüssel, Nr. 738. Dann in der

Slg. Baron Adrien Wittert, von dem es 1903 als Legat an die Bibliothek der Universität Lüttich kam.

La Collection Wittert. Exposition à Liège 1960, Nr. 31.

J. BRASSINNE, Catalogue des manuscrits légués à la Bibliothèque de l'Université de Liège par le Baron Adrien Wittert, Liège 1910, Nr. 35. — F. WINKLER, in: ZfBK 1920, S. 52. — A. W. BYVANCK, La miniature hollandaise, S. 8, Nr. 17. — A. W. BYVANCK, La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux, Paris 1937, S. 20, 60.

Lüttich, Universitätsbibliothek, Ms. Wittert, 35.

## 211. Les Secrets de Salerne.

Pergament, 217 ff., 310 × 220 mm.

Erste Hälfte des 15. Jhdts., Flandern. Titelseite mit Initiale und Zierrahmen, 457 kolorierte Zeichnungen von Pflanzen und Tieren. Französische Übersetzung eines im 12. Jhd. in Salerno von einem gewissen Johannes Platearius zusammengestellten Heilpflanzenbuches. Einzelne Landschaftsbilder erinnern an den „Meister des Guillebert de Metz“, der um 1420—1440 im südlichen Flandern tätig war.

Das Buch wurde 1737 von der Prinzessin Charlotte Amalie der Königlichen Bibliothek geschenkt.

Ausstellung Kopenhagen-Stockholm, Nr. 141.

Zum Werk „Secreta Salernitana“ vgl. O. PÄCHT, Early italian nature studies, in: Journal of the Warburg and Courtland Institutes 1950, S. 13 ff., bes. S. 27 ff.

Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Gl. kgl. Saml. 227, 2<sup>o</sup>.

## 212. Beyerens: Wappen- und Turnierbuch.

Papier, 123 ff. (davon 93 leer), 392 × 257 mm.

Datiert 1405, von Beyerens, dem ehemaligen Wappenkönig von Geldern, geschrieben. Das Buch enthält auf jeder der 30 bemalten Seiten 20 Wappen. Es sind die Wappen der Teilnehmer an verschiedenen Turnieren: Compiègne 1238, Mons 1310 usw. Zuletzt Wappen von Dreiergruppen: „Li troy meilleur Jehan“, „li troy meilleur Adolph“, „li troy meilleur Gerart“ usw.

Das Buch kam mit der Bibliothek des Wilhelm Frh. von Hohendorf 1720 in die kaiserliche Hofbibliothek.

K. AUSSERER, Die heraldischen Handschriften der Wiener Nationalbibliothek, in: Festschrift der Nationalbibliothek Wien, Wien 1926, S. 7 ff., S. 12. — Inventar I., S. 93.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3297.



## SCHWEDEN

**213. Stundenbuch.**

Pergament, 140 ff., 155 × 103 mm.

1400—1425, eine Bildinitiale. Im Kloster Vadstena geschrieben, wahrscheinlich für eine Nonne des Klosters. Übertrifft künstlerisch alle erhaltenen Handschriften aus Vadstena.

1829 im Besitz des Sammlers Erik Sehlberg in Gävle; 1951 noch im Besitz derselben Familie. 1957 von E. Fredriksson erworben und an die Königliche Bibliothek verkauft.

Kopenhagen-Stockholm, Nr. 124.

T. SCHMID und E. NYGREN, *En bönbok från Vadstena kloster*, Stockholm 1952. — A. LINDBLOM, *Birgittaboken*, Stockholm 1954, S. 49.

Stockholm, Kungliga Biblioteket, Cod. holm. A. 82 a.

**214. Revelationen der hl. Birgitta.**

Papier und Pergament, 249 ff., 415 × 290 mm.

Um 1410—1420. Nordische Kopie nach einer italienischen Handschrift (Neapel ?). Farbige lavierte Federzeichnungen in brauner Tinte.

C. NORDENFALK, *Saint Bridget of Sweden as represented in illuminated Manuscripts*, in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961.

Schloß Eriksberg, Schweden, Carl Jedvard Freiherr Bonde.

## DIE GLASMALEREI UM 1400

Will man die für die Glasmalerei um 1400 charakteristischen Eigenschaften verstehen, so muß man in der Entwicklung dieser Kunst ziemlich weit, bis etwa 1270 zurückgehen. Damals löste sich in Frankreich das großartige System des 13. Jahrhunderts auf, in dem das Glasfenster eine monumentale Scheidewand war, deren Funktion nicht nur darin bestand, den Innenraum zu erhellen, sondern ihn streng und deutlich abzugrenzen. Nun aber umgab man die „vollfarbigen“ Figuren oder Szenen mit großen, farblosen Grisailleflächen und zerstörte damit den monumentalen Charakter des Glasfensters — man beraubte es seiner Funktion, einheitlich geschlossene Wand zu sein, denn von nun an wurde diese ja vom reinen Licht durchdrungen. Die Folgen dieses Wandels wirkten sich entscheidend auf den Stil aus: an die Stelle der kraftvollen, nachtdunklen Farbtöne um 1250 traten zartere, gebrochene Nuancen; in der gemalten Modellierung gaben die Glasmaler die massiven Halbtöne zugunsten des Striches oder der Schraffierung auf; die Betonung lag nicht mehr auf dem Glas als materieller Substanz, sondern das Hauptinteresse wandte sich gegen Ende des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts einer raffinierten Linien- und Farbführung, einer malerischen Subtilität zu. Es handelt sich dabei entschieden um eine Art „gotischen Manierismus“, der aus der Pariser Kunst der Zeit des hl. Ludwig hervorging. Die Erfindung — oder Wiederentdeckung — des Silbergelb und ebenso der Ausschliff auf Glas, der damals aufkam, erwiesen sich als zusätzliche Mittel verfeinerten Ausdrucks.

Eine andere wichtige Entwicklungsphase liegt zu Beginn des 14. Jahrhunderts oder besser um 1320 bis 1330. In diesem Augenblick ist nicht mehr von der Gesamtgestaltung des Fensters, von seiner Wirkung innerhalb der Architektur die Rede, sondern vom Stil der Malerei. Nicht nur in Frankreich macht sich dieser Wandel geltend, sondern in der gesamten europäischen Glasmalerei, die bereits von dem sich ausdehnenden Pariser und englischen „Manierismus“ der Jahre um 1300 mehr oder weniger stark erfaßt worden war. Die Versuche, mittels Linearperspektive und Modellierung Volumina und Raumtiefe darzustellen, greifen auf die Kunst der

Glasmalerei über. Die *vetrata duccesca* des Doms von Siena, die Reihe der giottesken Glasfenster in der Antoniuskapelle der oberen Basilika von Assisi, die Glasfenster in Königsfelden in der Schweiz sind die ersten Zeugnisse dieser Richtung. Obwohl sie auf kräftigen Widerstand stieß, setzte sie sich nach und nach in Frankreich durch (wo sie in Saint-Ouen in Rouen und in der Kathedrale von Evreux um 1330 in Erscheinung tritt), im Elsaß, in Deutschland (im Querschiff von Augsburg etwa), in Österreich (Chormittelfenster des Stephansdoms um 1340) und in England.

Dieser grundlegende Wandel in der Entwicklung des Glasfensters wirkt sich zunächst auf die gemalten Architekturen aus, die vom Ende des 13. Jahrhunderts an eine unglaubliche Bedeutung erlangen, sich in phantastischen Strukturen über Einzelgestalten oder Szenen türmen und den überwiegenden Teil des Fensters schmücken. Diese durchsichtigen, „flachen“ Spitzengebilde wachsen sich zu perspektivisch gesehenen Gehäusen (Edicula) aus. In ihren Folgen noch wichtiger jedoch ist die Gestaltung des Sockels oder des Bodens, auf dem die Figuren stehen: dadurch, daß diesen Partien der Anschein eines Reliefs verliehen wird, entsteht die Neigung, die Figuren in die Tiefe der Fensterfläche hineinzustaffeln. Die Arabeske der Umrißlinien, die jede Figur für sich durch den Schnitt erhalten hatte, verliert an Bedeutung gegenüber der Körperlichkeit, die in ihrer Substanz durch eine mehr malerische Modellierung suggeriert wird.

Aber — genau wie in der Miniaturmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts — werden diese Bemühungen um Suggestierung eines Raumes sofort durch die besondere Behandlung des Hintergrundes wieder entwertet und ihrer Wirkung beraubt: der Hintergrund bleibt „abstrakt“, durchzogen von Rankenwerk, in Schachbrettmuster aufgeteilt, mit ornamentalen Netzlinien geschmückt. Das farbige Schimmern bleibt erhalten, denn das Ausmaß der „Stücke“ im Hintergrund ist meistens nicht sehr groß und das Rankenwerk sehr dicht. Die verfeinerte Kostbarkeit des Stils und der Reichtum der farbigen Wirkung bleibt gewahrt.

Tatsächlich teilt sich die Kunst der Glasmalerei, die nicht überall die neuen, von Italien ausgehenden Prinzipien mit dem gleichen Eifer sich zu eigen macht, um die Mitte des 14. Jahrhunderts deutlich in zwei Richtungen, deren eine Frankreich und England und deren andere die germanischen Länder vertreten. In Frankreich und England bleiben die Glasmaler den ästhetischen Grundsätzen von 1300 treu: sehr hellfarbiges Glas wird mit dem opalen Weiß der Grisailen umgeben und man arbeitet mit gebrochenen Tönen, deren

Skala durch die Verwendung von Silbergelb noch lichter und blonder erscheint. Auch das rein Materiell-Technische spielt eine Rolle: seit dem Ende des 13. Jahrhunderts gestattet der Gebrauch von sehr dünnem Glas (besonders in der Normandie und in England) eine Virtuosität des Schnitts, eine Durchsichtigkeit und eine Zartheit der gemalten Modellierung, die von den Glasfenstern in den germanischen Ländern nicht erreicht wird. Daher bleibt Frankreich das Land des „gotischen Manierismus“, der von hier aus in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nach Zentraleuropa und Deutschland ausstrahlt. In den östlicher liegenden Ländern, vom Elsaß bis nach Wien und Prag herrschte damals der „Parlerstil“, der seinen Namen erhielt, obwohl es kein Ensemble von Glasfenstern gibt, das mit einem Parler-Bauwerk in unmittelbarer Verbindung stünde.

In Erfurt, in St. Sebald in Nürnberg wie auch in St. Stephan in Wien (in Prag ist leider aus dieser Zeit nichts wirklich Bedeutsames erhalten geblieben) begegnet man einem Stil, der in seiner von vollen Tönen gesättigten Farbgebung und in seinen Kompositionen sehr kräftig wirkt, komplex in der Durchgestaltung der Oberfläche und des Raums, betont in der Durchzeichnung der Formen: die manieristische Eleganz weicht einer brüskeren Linienführung, kürzeren Proportionen, der Betonung des Volumens zuungunsten des Umrisses.

Welche Rolle spielte auf diesem Gebiet im dritten Viertel des Jahrhunderts Böhmen und Prag, diese „Hauptstadt“ der europäischen Kunst zur Zeit Karls IV.? Darüber wissen wir unglückseligerweise nichts. Der überwältigende Schmuck der Heiligenkreuzkapelle in Karlstein, deren Fenster mit Halbedelsteinen und Kristallen geziert sind, gehört nicht in die Geschichte der Glasmalerei. In Österreich kann man wahrscheinlich am besten ihre Entwicklung während dieser Periode verfolgen und den Etappen nachgehen, die zur Bildung der die Zeit um 1400 bestimmenden Charakteristika führen. Der „plastische“ Stil, der durch den Aufbau der Szenen und die Haltung der Gestalten einen Raumeindruck zu geben sucht, ist in Wiener Neustadt bereits vorherrschend und vor allem in dem Meisterwerk der Jahrhundertmitte, in Straßengel bei Graz, das sicher um 1360 anzusetzen ist (das Ensemble dieser Fenster ist bedauerlicherweise auseinandergerissen worden). Die Fenster von St. Stephan und Maria am Gestade in Wien um 1360 entwickeln ebenfalls diese Richtung weiter. Ein Vierteljahrhundert später kommen wir in der Herzogskapelle von St. Stephan in Wien zum Ziel, zu der Kunst, an der wir hier interessiert sind, zum „weichen Stil“.

In diesen herrlichen Fenstern ist von den „Eroberungen“ des 14. Jahrhunderts nichts verlorengegangen: der in die Tiefe gehende



Raum — denn jeder der Herrscher sitzt unter einem „Turm“ in einem seiner Gestalt angemessenen Gehäuse —, der betonte, gleichsam individualisierte Charakter der Haltung und der Silhouette, der Farbenreichtum der bunten Hintergründe mit dem Rankenwerk, das der Kunst Zentraleuropas und Deutschlands eigen ist, die „französische“, manierierte Eleganz der Proportionen und Konturen. Dazu kommen schließlich die für die Kunst zu Ende des 14. Jahrhunderts bezeichnenden Charakteristika: eine Betonung des Individuellen, die Neigung zum „Porträt“, die von der Tafelmalerei in Böhmen, Deutschland, Frankreich, Norditalien gefördert wird, die ungemein feine Wirkung, die auf der Zartheit der Tönung, dem sorgsam behandelten Detail beruht und unweigerlich an die Miniaturmalerei erinnert. Ein solches Werk entsteht natürlich dort, wo die ureigensten Traditionen Zentraleuropas mit den Anregungen zusammentreffen, die aus jenem „internationalen“ Komplex der Kunst der Fürstenhöfe geschöpft werden, die wohl geographisch weit auseinander liegen, aber durch gleiche Lebensweise, gemeinsame familiäre Bindungen und einen unaufhörlichen Austausch von Kunstwerken und Künstlern innig verknüpft sind. Man hat bis jetzt bei der Definition dieses Stils die Glasmalerei nur selten herangezogen — tatsächlich findet er aber gerade hier einen besonders schönen und treffenden Ausdruck: in Werken wie den Wiener Herzogscheiben oder den Fenstern von Evreux — die für die französische Königsfamilie geschaffen wurden — oder jenen von Bourges für Jean de Berry.

Der Anteil der „böhmischen“ Kunst des kaiserlichen Hofes zu Prag an der Bildung des Stils der großen Wiener Hofwerkstatt ist nicht zu leugnen, auch wenn man kein einziges böhmisches Fenster heranziehen kann (die kleine Kreuzigung in Karlstein ist ein zu wenig bedeutsames Werk, dasselbe gilt auch für die Fragmente von St. Bartholomä in Kolin); in Deutschland liegen alle Werke dieser Stilrichtung später; in Frankreich ist von der Periode unmittelbar vor 1380 leider nichts erhalten. Ein einziges sehr schönes und bezeichnendes Werk befindet sich in der Rosenkranzkapelle der Kathedrale von Evreux, mit Gestalten, die vor buntem Hintergrund in tiefen „Nischen“ geborgen stehen, und mit herrlichen kleinen Prophetenfiguren in den Architekturen: man erkennt den Stil der Ateliers der Miniaturisten und Pariser Maler vom Hof Karls VI. Aber wenn man auch Gestalten von gleicher Eleganz und ebenso auch jenes „Miniaturhafte“ vorfindet, so läßt doch die rein französische Tradition einer sehr hellen, im Weiß der Grisailen ertrinkenden Glasmalerei Analogien mit der Kunst Zentraleuropas wenig sinnvoll erscheinen. Das andere französische Werk aus dieser Zeit, Heiligengestalten in



Saint-Séverin in Paris, ist durch Restaurierungen zu sehr verändert, als daß man es bei einer Suche nach den Quellen heranziehen könnte.

Doch läßt sich die Bedeutung, die den franko-flämischen Ateliers in Paris und der französischen Technik der sehr hellen Glasmalerei auf dünnem Glas mit ihrem ungewöhnlichen formalen Raffinement bei der Verbreitung des „kostbaren“ Stils der Zeit um 1400 nicht leugnen. Sie wird gewissermaßen *a posteriori* durch die französischen Meisterwerke in den Kathedralen von Evreux und Bourges bestätigt. In Evreux sind es die „königlichen Scheiben“ der hohen Fenster, die, von Pierre de Mortain gestiftet, ihn selbst und König Karl VII. darstellen, wie sie „der Jungfrau empfohlen werden“. Diese Szenen der „Empfehlung“ sind auch das Thema am Portal der Kartause von Champmol bei Dijon, das von Jean de Marville und Sluter stammt. Eine Kunst des „realistischen“ Porträts, eine Darstellung, die „in die Tiefe“ führt, Hintergründe mit reichem Rankenwerk, absolute Beherrschung der malerischen Mittel, leichte Modellierung und virtuose Handhabung des Silbergelb. In ihrer durchsichtigen Reinheit aber ist es auch eine „irreale“ Kunst, aristokratisch in der Häufung der Wappen, der Zeichen der Macht, fern vom alltäglichen und gleichsam vulgären Lauf der Geschichte, der, wie wir wissen, gewalttätig, voll schmutziger Intrigen und unbarmherziger Morde ist. Das fast weiße Glasfenster von Guillaume de Cantiers (um 1400) im Schiff von Evreux und das sogenannte Fenster von Bernard de Cairiti (um 1415?) im Chor vervollständigen diese Galerie von außergewöhnlicher Qualität. Die zweite Serie französischer Meisterwerke befindet sich in Bourges: Bruchstücke, die aus der Sainte-Chapelle des Palastes von Jean de Berry stammen und annähernd um 1405 anzusetzen sind, und die Fenster der Kapellen der Kathedrale, die von den Thuillier und den Aligret, Familiaren des Herzogs, gestiftet wurden. Die Architekturen sind farblos, die Hintergründe mit ihrem Rankenwerk in gebrochenen Tönen gehalten, die Figuren der Stifter, die vor der Jungfrau knien, sind in ihren farbigen Gewändern in so zarten Halbtönen modelliert, wobei mit steifem Pinsel immer wieder die in dünnen Schichten aufgetragene Farbe entfernt wurde, daß das Licht durch sie hindurchdringt, sie fast weiß und völlig unstofflich erscheinen läßt. Frankreich behält noch dreißig Jahre lang, ja da und dort noch länger, diesen Stil des hellen, „irrealen“ Glasfensters bei, mit seinen biegsamen Formen, die trotz der sie begrenzenden Bleifassung keine Konsistenz haben: zum Beispiel in der Verglasung des Querschiffs der Kathedrale in Le Mans oder auch in den

Rosen der Kathedrale von Angers. Erst um die Mitte des Jahrhunderts verwandelt die „harte“ und kräftige Kunst, die von den niederländischen Meistern ausgeht, wieder einmal den herrschenden Stil.

Österreich erlebt zwischen 1350 und 1430 die schönste Periode in der Geschichte seiner Glasmalerei und hat um diese Zeit zahlreiche Meisterwerke aufzuweisen. Die große Hofwerkstatt der Herzogskapelle liefert die Vorbilder für die Fenster von Maria am Gestade in Wien, die wunderbare Reihe der Scheiben in Viktring, Kärnten — Fenster, die in kostbaren Tönen, zart wie Miniaturen erblühen —, oder auch der Fenster der Freisingerkapelle in Klosterneuburg um 1410. Die Ähnlichkeit dieser Fenster und auch der Scheiben von St. Lambrecht im Museum von Graz mit der österreichischen Tafelmalerei ist sehr groß — ist der Meister von St. Lambrecht denn nicht ein Maler, der anderwärts unter dem Namen „Hans von Tübingen“ bekannt ist? Lokal begrenzt, wie etwa in Tamsweg, lebt dieser Stil noch bis zur Mitte des Jahrhunderts fort, unbekümmert um die Stoßkraft der neuen Malerei von Pfenning, Witz oder den Niederländern.

Deutschland besitzt aus dieser Zeit eine große Zahl von Fenstern, die sich, was den Stil der Figuren betrifft, von der gleichen „böhmischen“ Richtung ableiten lassen, die aber dabei in bezug auf die Aufhellung der Tonskala und die neue Technik des dünnen Glases und der zarten Modellierung „französisch“ sind und international oder europäisch in ihrer allgemeinen Stilgebung. Der etwas schwere „Parlerstil“, der seiner Farbwirkung und seiner Komposition nach etwas „Monumentales“ hat, wandelt sich um 1400. Er wird leichter, feiner, „weich“. Die deutschen Meisterwerke finden sich in Erfurt, Ulm, Rothenburg ob der Tauber. In Erfurt besteht zwischen dem Fenster der Genesis um 1370 und dem des Johann von Tiefengruben um 1400 ein beachtlicher Unterschied in den Farbtönen, der Komposition, der malerischen und ausdrucksmäßigen Verfeinerung, wenn auch in der jüngsten Scheibe stellenweise noch etwas von früherer Derbheit zu spüren ist. In Rothenburg haben wir vor allem in den Seitenfenstern des Chorabschlusses die ganzen reizvollen Errungenschaften der Kunst um 1400 vor uns: Zartheit der Töne, malerisches Feingefühl bei der Modellierung, Vielfältigkeit der Komposition. In Ulm erreicht die Qualität einen noch höheren Grad: in den Bruchstücken der Marienfenster des Chors, um 1400, und dann in der Bessererkapelle, deren Fenster aus den Jahren 1420 bis 1430 Lukas Moser zugeschrieben werden. Sieht man sich die kleinen Szenen an, die mit einer unendlichen Sorgfalt geschnitten und gemalt sind und zarte, gebrochene Farbtöne haben, die noch von der Ausstrahlung

der weißen Partien überstrahlt werden, so möchte man manchmal meinen, daß man dem 14. Jahrhundert, dem „blumigen“ Stil von Viktring oder den Fenstern von Bourges noch ganz nahe ist. Aber wie im Altar von Tiefenbronn, der aus dem Jahr 1431 stammt, treten die Elemente des neuen „realistischen“ oder „verhärteten“ Stils schon in Einzelheiten wie der Zeichnung der Falten, der betonten Linienführung der Gesichter in Erscheinung. Doch gelingt es diesen formalen Neuerungen nicht, den zarten Zauber des weichen Stils zu brechen. Erst die Heftigkeit der Farbgebung und des Ausdrucks, die eckigen Kompositionen, die steifen Formen, die „barocke“ Kunst des ausgehenden Mittelalters, eines Peter Hemmel in Andlau oder eines Meister Jacques-Coeur in Bourges haben radikal die Trennung von diesem Stil vollzogen. In den schönen Szenen aus dem Leben der hl. Katharina in Schlettstadt (oder in Thann oder viel später noch in Alt-Thann) hält sich die Tradition der Zeit um 1400, trotz der Anziehungskraft, die der neue, in Malerei und Plastik bereits herrschende Stil ausübt. Es ist sogar ganz eigentümlich festzustellen, wie schwer sich der wesenhafte Irrealismus der Glasmalerei abstreifen ließ und welche Mühe es kostete, in diese Technik die realistischen Bestrebungen der Spätgotik oder der beginnenden italienischen Renaissance zu übertragen. Die italienischen Fenster zu Anfang des Jahrhunderts lassen das deutlich erkennen. Die Scheiben, die Lorenzo Monaco für Or San Michele in Florenz entwarf, wurden zu sehr verändert, um sie als Beispiel heranziehen zu können. Aber das große Glasfenster von Mariotto di Nardo in San Domenico in Perugia um 1410 bleibt „gotisch“, gehört zum „internationalen Stil“, selbst wenn ihm die manieristische, weiche Biegsamkeit der französischen oder deutschen Kunst fehlt. Sogar Ghiberti kann sich diesem Stil nicht entziehen, weder in der herrlichen Assunta von 1405 in Santa Maria dei Fiori noch in seinem Ölberg, der doch schon gute zehn Jahre später liegt. Und erst in den Werken Donatellos und Andrea del Castagnos sieht man, wie der Geist der Renaissance die Florentiner Glasmalerei erobert.

So hat der „internationale Stil“ um 1380, der die recht weit auseinanderstrebenden Tendenzen der Mitte des 14. Jahrhunderts vereinte oder zumindest einander näherbrachte, in verschiedenen Ländern Europas zu einer wahren Hochblüte von ganz außergewöhnlich qualitätvollen Kunstwerken geführt. Gewiß sind die hauptsächlichen Anregungen der Kunst um 1400 nicht von der Glasmalerei ausgegangen (wie es bei der abendländischen Malerei um 1200 der Fall war); diese Kunst hat eher den Stil der Miniaturen, der Tafelmalerei,

der sie in ihren formalen Elementen sehr nahestand, in ihre eigene Technik aufgenommen und eingeformt. Vor allem aber hat dieser Stil sehr kohärent und sehr getreu das zum Ausdruck gebracht, was man als die „formale Berufung“ der Glasmalerei bezeichnen könnte: durchsichtiger Schmuck zu sein, kostbar in Ausführung und Wirkung, die Realität des Lebens erhellend und verwandelnd.

Straßburg

Louis Grodecki

## GLASMALEREI

### BOURGES, WERKSTATT.

#### Prophetenfenster.

##### 215. Prophet Isaias.

##### 216. Unbenannter Prophet (David).

##### 217. Prophet Daniel.

##### 218. Unbenannter Prophet (Micha).

Jede Figur mit ihrer architektonischen Bekrönung besteht aus vier Scheiben. Höhe je 236 cm, Breite je 54 cm. Inschriften: Kat.-Nr. 215: Im Sockel: „isaie: phe.“ Im Spruchband: „letamini domino · et“ (erneuert: die Inschrift bezieht sich auf David, XXXI. Psalm). 216: „Letamini domino: et exulta (te).“ 217: Im Sockel: „daniel. (p. a).“ Im Spruchband: „virgo : concipiet : et : pariet : filium“ (hier liegt eine Vertauschung mit Isaias vor). 218: Im Spruchband: „et timebantes nomen (tuum)“.

Die vier Propheten gehören einem Zyklus des apostolischen Credo an (Dialog zwischen Propheten und Aposteln). Innerhalb der ursprünglichen Gesamtkomposition in der Sainte-Chapelle des Herzogs von Berry waren die Figuren mit ihrer Bekrönung einer gemalten Architektur, die sich aus Figuren und offenen Arkaden zusammensetzte, eingebunden. Der Figurenstil schließt an den der Glasgemälde zweier Kapellen (Chapelle des Trousseau und Chapelle des Aligret) in der Kathedrale von Bourges an und steht in engster Beziehung zu den für den Herzog geschaffenen Buchmalereien. Daher gelegentliche Zuschreibung der Entwürfe an André Beauneveu und Jean de Cambrai. Um 1400—1405.

Ursprünglicher Standort die Sainte-Chapelle im herzoglichen Palais des Jean de Berry zu Bourges. Im 18. Jhd., nach der Demolierung der Kapelle, in die Krypta der Kathedrale versetzt.

Vitraux de France, Paris 1953, Kat.-Nr. 36, p. 76 f.

E. MÂLE, in: *Histoire générale de l'Art d'A. Michel*, vol. IV, 2, p. 774 f. — A. DES MÉLOIZES, *Les vitraux de Bourges postérieures au XIII<sup>e</sup> siècle*, Lille 1891—1894, p. 21 f. — A. DE CHAMPEAUX et G. GAUCHERY, *Les travaux d'art exécuté pour Jean de France, duc de Berry*, Paris 1894, p. 114—118. — J. LAFOND, in: *Le Vitrail français*, Paris 1958, p. 186 f., Abb. 141.

Bourges, Depot der Kathedrale.



**219. Herabkunft des Hl. Geistes.**

Rundscheibe in Rechteckfassung. Höhe: 60 cm, Breite: 67 cm.

Obwohl die Provenienz nicht gesichert ist, macht die enge stilistische und technische Verwandtschaft mit den Figuren von den Kat.-Nr. 215 bis 218 die gleiche Herkunft aus der Sainte-Chapelle des Herzogs von Berry (Maßwerk) höchst wahrscheinlich. Ebenfalls enge stilistische Beziehungen bestehen zur Buchmalerei (*Petites Heures de Berry* von Jaquemart de Hesdin). Um 1400—1405.

Bis 1939 willkürlich in einem Fenster der Marienkapelle der Kathedrale von Bourges eingebaut.

Vitraux de France, Paris 1953, Kat.-Nr. 37, p. 77 f.

A. DES MELOIZES, a. a. O., p. 54. — A. BOINET, *La cathédrale de Bourges*, 2. Aufl., Paris 1956, p. 89.

Bourges, Depot der Kathedrale.

**ELSÄSSISCHE WERKSTATT.****220. Christus mit Engelgefolge in einer Architektur.**

Höhe je 72 cm, Breite je 72 cm. Die vier Scheiben bilden die Bekrönung von vier Szenen aus der Geschichte Kaiser Konstantins und der hl. Helena, wobei der durchgehende, vor und zurückspringende Architekturprospekt die vier Bahnen des zehn Geschosse hohen Fensters kompositionell zusammenfaßt und zugleich räumlich ausdeutet. Um 1410—1420.

Aus dem „Konstantinsfenster“ der Georgskirche in Schlettstadt.

*Les Vitraux du Moyen âge de l'église Saint-Georges de Sélestat*, Sélestat 1948. Kat. S. 12—16 (ABBÉ J. WALTER).

H. WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, 2. Aufl., Berlin 1954, S. 63.

Schlettstadt, Georgskirche.

**ENGLISCHE WERKSTATT.****221. Verkündigung an die Hirten.**

Rundscheibe (vermutlich ehemalige Maßwerkfüllung), Durchmesser: 29,3 cm. Die auf Nabsicht berechnete Grisaillemalerei der Figuren unter reichlicher Verwendung von Silbergelb bedeutet einen Vorgriff auf die Kunstgattung der „Kabinettscheibe“, der im 14. Jhdt. auf den Westen Europas beschränkt bleibt. Ende des 14. Jhdts.

Ursprünglicher Standort unbekannt. 1900 aus der Henry Vaughan Collection erworben.

H. READ, *English Stained Glass*, London 1926, S. 99, T. 27. — B. RACKHAM, *A Guide to the Collections of Stained Glass* (Victoria and Albert Museum), London 1936, S. 46, T. 148. — H. READ, J. BAKER, A. LAMMER, *English stained glass*, New York o. J. (1960), S. 106, mit Farbtafel.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 2270—1900.

## ERFURTER WERKSTATT.

H. WENTZEL: *Meisterwerke der Glasmalerei*, 2. Aufl., Berlin 1954, S. 46 ff.

### 222. Evangelist Markus.

Höhe: 76,5 cm, Breite: 47,5 cm. Bis auf unbedeutende Flickstücke und nachträglich eingezogene Sprungbleie gut erhalten (noch mittelalterlich verbleit!). Inschriften: Im Sockel: „· marcus.“ Rechts: „TOLVZ(!)“ (Die Ergänzung zu APOSTOLVS findet sich in der darüberliegenden Architekturscheibe). Im Buch: „Factum est illud diebus venit Jhesus a Nazareth.“ Die vier Evangelisten, die unter zierlichen Türmchenarchitekturen sitzen (vgl. GOERN-HEGE, Abb. 81), bilden den Sockel des zwanzig Geschosse hohen Apostelmartyrien-Fensters. Die ausgestellte Scheibe muß hier für die ganze, nicht nur dem Umfang, sondern auch der künstlerischen Bedeutung nach hervorragende erste Gruppe der Erfurter Domchor-Verglasung stehen. Nach dem Verlust der Glasmalerei in Böhmen selbst, vor allem des Prager Veitsdomes, vermittelt Erfurt die beste Vorstellung von der in der Stiltradition des Meisters Theoderich stehenden Glasmalerei. Letztes Viertel des 14. Jhdts.

Der Zeitpunkt der Entfernung vom ursprünglichen Standort im Domchor zu Erfurt (an der Stelle des Originals heute eine Kopie) ist unbekannt (vor 1898).

J. SCHINNERER, *Kat. der Glasgemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, München 1908, Nr. 89, S. 23, Taf. XII. — *Die Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, I: Die Stadt Erfurt*, Burg 1929, S. 168 bis 173. — H. WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, 2. Aufl., Berlin 1954, S. 46. — H. GOERN und F. HEGE, *Die gotischen Bildfenster im Dom zu Erfurt*, VEB Verlag der Kunst 1961, S. 53 f., Abb. 80—84.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. G 925.

**MEISTER DER ST. LAMBRECHTER SCHEIBEN.****223. Jonas entsteigt dem Walfisch.****224. Auferstehung.**

Höhe: je 72,5 cm, Breite: je 41,5 cm.

Die beiden Scheiben bilden mit vier zugehörigen den Rest eines dreiteiligen typologischen Fensters: In der Mittelbahn die neutestamentarische Szene, eingefasst von den Darstellungen der entsprechenden alttestamentarischen Vorbilder. Zur Auferstehung Christi gehört außer der Jonasszene noch die (verlorene) Darstellung Simsons mit den Türen von Gaza. Allgemeinere kunstgeschichtliche Bedeutung gewinnen die technisch und künstlerisch gleich hervorragenden Glasgemälde dadurch, daß sie sich stilistisch unmittelbar den Tafelbildern aus der Werkstatt des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel („Hans von Tübingen“) anschließen. Mit Recht wurde, zuletzt von OETTINGER, jener Gehilfe, der den Notnamen eines Meisters des Andreasaltares trägt, in engere Verbindung mit ihnen gebracht, während die vom selben Autor versuchsweise vorgeschlagene Identifizierung mit dem Meister der Lichtensteiner Passion nicht nur keinerlei Stützung durch den stilistischen Befund erfährt, sondern auch über die Entwicklungsstufe der Scheiben hinausführt. Hingegen wird mit OETTINGERS Zuschreibung der beiden Zeichnungen (vgl. Kat.-Nr. 263) an den Scheibenmeister das tatsächlich gemeinsame Werkstattgut umrissen. Die Lokalisierung dieser Werkstatt ist noch immer strittig. Für die zeitliche Ansetzung der Glasgemälde steht nur ein *Terminus post quem* mit dem Baubeginn der Peterskirche — 1424 — zur Verfügung.

1847 Übertragung der Scheiben von ihrem ursprünglichen Standort in der Peterskirche in St. Lambrecht in die dortige Schloßkapelle, 1930 in die Gemäldegalerie des Stiftes, 1953 Verkauf an das steiermärkische Landesmuseum Joanneum in Graz.

K. OETTINGER, *Hans von Tübingen und seine Schule*, Berlin 1938, S. 37 ff. — Österr. Kunsttopographie XXXI (O. WONISCH, *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht*), Wien 1951, S. 121. (Dort alle ältere Literatur.) — Kat. „Kunst des Mittelalters“, Steierm. Landesmuseum Joanneum in Graz, Graz 1955, S. 50.

Graz, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum,  
Inv.-Nr. 306, 305.

**MOSER, Lukas (?).**

Der Meister des Tiefenbronner Altars ist wahrscheinlich identisch mit dem Maler Lukas, der in Ulmer Urkunden von 1409 bis 1434 wiederholt auf-

scheint. In diesem Jahr erhält er Zahlungen für Glasmalereien „in das Stüblein“ (Bessererkapelle ?) am Münster. In der Frage, wie weit bei der Ausführung eine Beteiligung Hans Ackers anzunehmen ist, gehen die Meinungen auseinander (vgl. zu „Lukas Moser-Hans Acker“ die Referate auf dem Berner Glasmalereikongreß 1953, in: Kunstchronik 1953, S. 113 f., 117, sowie Bulletin van de Kon. Nederl. Oudheidkundige Bond 1953, S. 90 ff., und LEHMBRUCK, Stilkritische Untersuchungen über die Arbeiten des Hans von Ulm, in: Schriften des Ulmer Museums [in Vorbereitung]).

J. GRAF VON WALDBURG-WOLFEGG, Lucas Moser, Berlin 1939.

**225. Engelssturz.**

**226. Sündenfall.**

**227. Abraham bewirtet die drei Engel.**

Höhe je 67 cm, Breite je 38 cm.

Während Kat.-Nr. 226 so gut intakt ist und Kat.-Nr. 227 nur ein unbedeutenden Partien der Scheibe Flickstücke aufweist, sind in Kat.-Nr. 225 die untere Gewandhälfte Luzifers und die grellviolette Zunge des Höllenrachsens erneuert. Die Scheiben sind Teile einer einheitlichen Verglasung (Genesis bis Passion Christi). Ungeachtet des kleinen Formats sind sie jedoch als eigenwertige Bilder aufgefaßt. Mit dem 1431 entstandenen Tiefenbronner Altar verbindet die Scheiben das Streben nach realistischer Ausgestaltung der Szenerie (Landschaft statt Rankenhintergrund!), von ihm unterscheidet sie die stärkere Verhaftung an den weichen Stil. Es ist daher fraglich, ob das überlieferte Datum 1434 tatsächlich für die Entstehung der Folge herangezogen werden kann (WENTZEL: „um 1420—1430“).

Ulm, Städtisches Museum, 1958.

Aus der Bessererkapelle am Ulmer Münster.

H. WENTZEL, Glasmaler und Maler im Mittelalter, in: Zeitschr. f. Kunstwissenschaft 1949, S. 55, Abb. 22, 23. — H. WENTZEL, Meisterwerke der Glasmalerei, 2. Aufl, Berlin 1954, S. 61 ff., Abb. 199 f., 203 f., Farbtaf. 3. — A. STANGE, Deutsche Malerei der Gotik IV, München 1952, S. 93. — U. FRENZEL, Glasbilder aus gotischer Zeit, München 1959, Farbbabb. 19—21.

Ulm, Evangelische Gesamtkirchengemeinde.

**NÜRNBERG, WERKSTATTKREIS VON ST. SEBALD.**

**228. Mariae Tempelgang.**

Höhe der Rechteckscheibe samt Dreipaßendigung: 118,5 cm, Breite: 45,5 cm.

Trotz der weitgehenden Abwitterung der Schwarzlotzeichnung, die den Gegensatz zwischen hellen und dunklen Gläsern heute übersteigert, besterhaltene Scheibe aus diesem Werkstattkreis und damit ein wichtiger Repräsentant der böhmisch gefärbten Glasmalerei auf fränkischem Boden. Um 1390.

Aus der Stadtpfarrkirche in Langenzenn, Mittelfranken.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Mm 714/715.

## NÜRNBERGER WERKSTATT.

### 229. Die Heiligen Hieronymus und Petrus.

Höhe: 75,5 cm, Breite: 45,5 cm.

Die vielfach gesprungene, in der Substanz aber fast intakte Scheibe stammt aus dem Schürstabfenster, einer Stiftung des Anton, Leupold und Erhardt Schürstab. Sie ist eines der ganz wenigen relativ gut erhaltenen Beispiele für den ausklingenden Nürnberger Glasmalereistil böhmischer Herkunft, der 1379 mit der Fensterstiftung König Wenzels für St. Sebald seinen Anfang nimmt. Das Todesdatum des zuerst gestorbenen Anton Schürstab: 1399, kann wohl als terminus ante quem für die Entstehung des Fensters gelten.

Die Scheibe befindet sich an ihrem ursprünglichen Standort in der Pfarrkirche St. Martha.

M. KAUTZSCH, Anfänge der Glasmalerei in Nürnberg und Franken von 1240 bis 1450, phil. Diss., Halle 1931, S. 14 ff. — H. WENTZEL, Meisterwerke der Glasmalerei, 2. Aufl., Berlin 1954, S. 48 f. — G. FRENZEL, Nürnberger Glasmalerei der Parlerzeit, phil. Diss. (MS), Erlangen 1954. — G. FRENZEL, Kaiserliche Fensterstiftungen des 14. Jhdts. in Nürnberg, in: Mitt. des Vereins für Gesch. der Stadt Nürnberg 1962 (im Druck).

Nürnberg, Evangelisch-Reformierte Gemeinde St. Martha.

## NÜRNBERGER WERKSTATT.

### 230. Hl. Laurentius.

Höhe: 33 cm, Breite: 21 cm.

Trotz des kleinen Formats ist die Scheibe im Gegensatz zu den westlichen Beispielen (Kat.-Nr. 221) nur bedingt als Vorstufe der Kabinettglasmalerei anzusprechen: Es fehlt ihr der Grisaille-Charakter, die Silbergelbmalerie auf dem Glas und vor allem der dem Format adäquate Maßstab. Der Weg zur Kabinettsscheibe führt hier einfach über die Verkleinerung einer großformatigen Komposition. Um 1420.



Angeblich aus Stöckach bei Grafenberg, Mittelfranken.

G. und U. FRENZEL, Die Technik der mittelalterlichen Glasmalerei, in: Die Glaswelt, 1960, S. 358, Abb. 18.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Mm. 91.

## NÜRNBERGISCH-FRÄNKISCHER WERKSTATTKREIS.

### 231. Maria als apokalyptisches Weib.

Zwei Scheiben. Höhe: 88 bzw. 86 cm, Breite: 41,5 cm. Schwarzlotzeichnung stellenweise abgewittert; die ursprünglich stärkere Abschattierung durch radikale Restaurierung der Außenseite beeinträchtigt.

Die Madonna im Strahlenkranz bildet die Mitte eines sechs Scheiben umfassenden Medaillons, das in seinem äußeren Rahmenband zu Häupten der Maria sieben Tauben (die sieben Gaben des hl. Geistes) beherbergt. Zur Gesamtkomposition gehört ferner eine Gruppe von drei Scheiben über dem Medaillon mit dem thronenden Christus zwischen musizierenden Engeln. Die beiden Marienscheiben, deren Schwarzlotzeichnung partiell abgerieben ist, haben einige spätmittelalterliche Flickstücke. Das Fenster ist eine heraldisch bezeugte Stiftung König Wenzels von Böhmen und bildet ein wichtiges Bindeglied zwischen Böhmen und Franken einerseits und den süddeutschen Umformungen des Böhmisches anderseits. Gegen 1400.

Der ursprüngliche Standort ist unbekannt, heute in der alten Stadtpfarrkirche zu Hersbruck.

H. WENTZEL, Meisterwerke der Glasmalerei, 2. Aufl., Berlin 1954, S. 60.

Hersbruck, Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde.

## TIEFFENTHAL VON SCHLETTSTADT, Hans (?).

Von dem urkundlich in Schlettstadt (1391 als Hausbesitzer und 1422 als Stadtmaler), in Basel (wo er 1418—1420 eine Kapelle nach dem Vorbild der Kartause von Dijon ausmalt) und schließlich in Straßburg (1433 bis 1448, 1444 Ratsherr) nachweisbaren Maler sind keine gesicherten Werke erhalten. Die Zuschreibung von Tafelbildern (z. B. Frankfurter Paradiesgärtlein) ist ebenso hypothetisch wie die der Glasgemälde (durch R. BRUCK und ABBÉ J. WALTER).

M. LEHMANN, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, 1906—1912, S. 258, 273, 327. — J. L. FISCHER, Handbuch der Glasmalerei, Leipzig 1914, S. 105, 107, 115. — C. GLASER, Die alt-

deutsche Malerei, München 1924, S. 81 f. — H. ROTT, in: Zeitschr. f. d. Geschichte des Oberrheins 1929, S. 88 ff.

**232. Die hl. Katharina wohnt der Verbrennung der fünfzig Philosophen bei.**

**233. Das Volk von Alexandria betet die Götzen an.**

Höhe je 73 cm, Breite je 75 cm. Die beiden Szenen mit ihrer architektonischen Bekrönung gehören zu einem umfangreichen Katharinenzyklus, von dem noch 13 Scheiben erhalten sind. In der Subtilität der Ausführung und der Freude am modischen Kostüm eines der letzten Beispiele des „style international“ im Rheinland. Jünger als das „Konstantinsfenster“. Um 1430.

Aus einem Chorfenster der Georgskirche in Schlettstadt, nachträglich (bis 1939) in das südliche Querschiff versetzt.

Les Vitraux du Moyen âge de l'église Saint-Georges de Sélestat 1948, Kat. S. 12—16 (ABBÉ J. WALTER). Vitraux de France, Paris 1953, Kat. Nr. 63, S 105 f.

R. BRUCK, Die elsässische Glasmalerei, Straßburg 1902, pl. 49. — H. WENTZEL, in: Kunstchronik 1954, S. 5. — H. WENTZEL, Meisterwerke der Glasmalerei, 2. Aufl., Berlin 1954, S. 63, 100. — J. LAFOND, in: Le Vitrail français, Paris 1958, S. 197.

Schlettstadt, Georgskirche.

**WIENER „HOFWERKSTATT“.**

F. KIESLINGER, Die Glasmalerei des österreichischen Herzogshofes aus dem Ende des 14. Jhdts., in: Belvedere 1922. — Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich I (E. FRODL-KRAFT, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien). Graz-Wien-Köln 1962, S. XXVII—XXX.

**234. Habsburgerfenster.**

Scheibengröße: Höhe: je 99 cm, Breite: je 35 cm. Inschriften: „Dux · Albertus · Austrie · secundus. Rex · Rudolphus Boemie · secundus. Dux · Hainricus · Austrie · primus. Rudolfus Rex Romanorum primus. Rex · Albertus · Romanorum primus. Rex Fridericus · Roma(n)orum primus.“ Die Reihe der Habsburgischen Fürsten ist von links oben nach rechts unten abzulesen, wobei die drei deutschen Könige im oberen Geschoß vereinigt sind: König Rudolf I. (1218—1291), der Stammvater des Hauses; König Albrecht I. (1248—1308); König Friedrich I. der Schöne (1286—1330). Im unteren Geschoß: Herzog Albrecht II.

(1298—1358); König Rudolf II. (III.) von Böhmen (um 1282—1307); Herzog Heinrich I. (1299—1327). Die Darstellung des ganz weltlich aufgefaßten Stammbaumes des österreichischen Fürstenhauses in einem Kirchenfenster ist nicht ohne die Anregung des Luxemburger Stammbaumes auf Burg Karlstein denkbar. Hauptwerk der österreichischen Glasmalerei gegen 1390.

Vom ursprünglichen Standort in der Herzogenkapelle im Westteil des Wiener Stephansdomes nach 1779 in die Turmhalle versetzt und 1887/88 dem Historischen Museum der Stadt Wien übergeben.

Ausstellung „Stephansdom“, Wien, Österr. Museum f. angewandte Kunst, 1948, Kat.-Nr. 71—76.

F. KIESLINGER, Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Wien 1928, S. 57—59. — Österreichische Kunsttopographie XXIII, Wien 1931 (H. TIETZE, Geschichte und Beschreibung des Stephansdomes in Wien), S. 538—549. — J. SCHLOSSER, Zur Frage der Glasgemälde der „Bartholomäuskapelle“ in St. Stephan, in: Österr. Zeitschr. f. Denkmalpflege 1949, S. 95—110. — Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich I, S. 59—63.

Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 117274—117282.

## WIENER WERKSTATT, NACHFOLGE DER „HOFWERKSTATT“.

Das leistungsfähige Atelier, dem die Kat.-Nrn. 235 bis 239 zuzuschreiben sind, muß innerhalb des Jahrzehnts um die Jahrhundertwende eine Reihe großer Aufträge für den Hof, für den mit dem österreichischen Fürstenhaus verbundenen Adel und für die Kirche bewältigt haben. Trotz der Beteiligung mehrerer Hände ist das Stilbild aller aus dieser Werkstatt erhaltenen Verglasungen ganz einheitlich und unverwechselbar. Gegenüber der eigentlichen, von der überragenden Individualität des Meisters der Habsburgischen Fürstenbildnisse getragenen „Hofwerkstatt“, ist, bei äußerster handwerklicher Meisterschaft, ein Abgleiten ins Bürgerlich-Liebenswürdige unverkennbar.

Lit. wie vor Kat.-Nr. 234.

### 235. Geburt Christi.

Tafel 151

Höhe: 69 cm, Breite: 47 cm.

St. Erhard in der Breitenau, Pfarrkirche.

### 236. Der Stifter Herzog Albrecht III. mit seinen beiden Frauen.

Höhe: 69 cm, Breite: 47,5 cm. Inschrift: „Albertus · dux · austrie · et · Styrie · et · Carintie · et · cetera · uxores · eius ·“

Der Herzog ist in Zeittracht wiedergegeben: eng anliegender, abgesteppter Lentner mit breitem Hüftgürtel über dem Kettenhemd, Topfhelm am Rücken. Eine Besonderheit der in einem Futteral ebenfalls über den Rücken niederhängende Zopf, das Abzeichen der, anlässlich der Preußenfahrt, 1377 gegründeten Zopfgesellschaft. Im Wimpel der österreichische Bindenschild, über den beiden Gemahlinnen, Elisabeth und Beatrix, die Wappen von Böhmen und Hohenzollern. Wahrscheinliche Entstehungszeit: zwischen 1386 (Übernahme der Regentschaft auch in Steiermark) und 1395 (Tod des Herzogs). Die herzogliche Stiftung in die Breitenau dürfte durch die dort begüterten, mit Albrecht eng verbundenen, Grafen Stubenberg ausgelöst worden sein.

Beide Glasgemälde befinden sich noch an ihrem ursprünglichen Standort im Chor der Pfarrkirche von St. Erhard in der Breitenau, Steiermark.

F. KIESLINGER, Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Wien 1928, S. 24, 68. — E. ALBENSBERG, Glasmalerei in Steiermark, 1250—1400, ungedruckte Diss., Graz 1957, S. 141—156.

St. Erhard in der Breitenau, Pfarrkirche.

### 237. Einzug in Jerusalem (3 Scheiben).

Höhe: je 87 cm, Breite: je 46 cm.

Aus dem dreibahnigen Passionsfenster (Chorschlußfenster).

Viktring, Pfarrkirche (ehem. Stiftskirche).

### 238. Verkündigung Mariae.

Höhe: 94 cm, Breite: 60 cm.

Aus dem zweibahnigen Fenster des Marienlebens, in dem jeweils ein Geschoß mit figürlichen Darstellungen mit einem Architekturgeschoß abwechselt.

Trotz weitgehender Stilgleichheit mit Kat.-Nr. 235 und 236 wirken die Viktringer Glasgemälde noch ausgeschriebener, in ihrer Individualität stärker verschliffen. An der Fensterstiftung war unter anderem das auch mit St. Erhard verbundene Geschlecht der Stubenberg beteiligt. Äußere Anhaltspunkte für die Datierung fehlen. Gegen 1400.

Die Verglasung ist vollständig an ihrem ursprünglichen Standort im Chor der ehemaligen Stiftskirche von Viktring, Kärnten, erhalten.

W. FRODL, Glasmalerei in Kärnten, 1150—1500, Klagenfurt-Wien 1950, S. 64—66 (dort alle ältere Literatur).

Viktring, Pfarrkirche (ehem. Stiftskirche).

**239. Verkündigung Mariae.**

Tafel 150

Höhe: 82 cm, Breite: 58 cm. Unter dem Knie der Madonna altes Flickstück (Blatt). Aus einem zweibahnigen Jugend-Christi-Fenster. Die Klosterneuburger Scheiben sind zweifellos die spätesten Schöpfungen der Werkstätte, die schon in den weichen Stil einmünden. Entstehung wahrscheinlich unmittelbar im Anschluß an die Erbauung der Wehingerkapelle, die 1401 bereits fertiggestellt war.

Von den Stiftern steht vor allem der eine der beiden Brüder, Berthold von Wehingen, Bischof von Freising (gest. 1410) als Kanzler Albrechts III. und Ratgeber Leopolds in engsten Beziehungen zum österreichischen Fürstenhaus.

Der Zeitpunkt der Entfernung der Glasgemälde von ihrem ursprünglichen Standort, der Wehinger-(Freisinger-)Kapelle am Kreuzgang in Klosterneuburg, ist unbekannt. Gegenwärtig in einem Fenster der Leopoldskapelle.

F. KIESLINGER, Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Wien 1928, S. 29, 53. — W. PAUKER, Das Stift Klosterneuburg, Wien 1936, S. 86. — H. WENTZEL, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951, S. 60.

Klosterneuburg, Augustinerchorherrenstift.



## DIE ZEICHNUNG

Die Handzeichnung als selbständiger künstlerischer Ausdruck hat ihren Ursprung im gleichen Zeitraum wie der Aufstieg des Tafelbildes als selbständiger Organismus. Dies ist der Fall im späteren 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts, also in dem Zeitraum, der durch das Thema der vorliegenden Ausstellung umgrenzt wird. Die mittelalterliche Zeichnung, soweit sie nicht Handschriftenillustration oder Vorbereitung einer Buchminiatur ist, ist nur schematischer Abriß eines geplanten Werkes der monumentalen Wand- oder Glasmalerei, oder Übungsstück, Musterbild, „Simile“, das vom Künstler nur zu dem Zweck gezeichnet wird, um gegebenenfalls als Vorlage und brauchbares Bildrequisit zu dienen. Im Zeitalter des „internationalen Stils“ aber wird die Handzeichnung zur eigenen künstlerischen Darstellungskategorie, weshalb der breite Raum, der ihr in dieser Ausstellung gewährt wird, gerechtfertigt ist. Die Kraftquellen der malerischen Entwicklung dieses Zeitraumes liegen in Frankreich und Italien, hervorragend durch ihre Schöpfungen der Buch- und Wandmalerei, die Höchstleistung der Tafelmalerei an Zahl und Qualität aber wurde in Mitteleuropa vollbracht, in dem Gebiet, das durch den Rhein und die Sudeten, durch Nord- und Ostsee und die Alpen umfaßt wird. Dies ist auch die Region, aus der die meisten und schönsten Proben früher Zeichenkunst stammen.

Die Frage nach frühen französischen Zeichnungen des „internationalen Stils“ ist ebenso schwierig zu beantworten wie die nach frühen französischen Tafelbildern. Die Zahl der Denkmäler, die mit Sicherheit nach Frankreich lokalisiert werden können, dürfte kaum das Dutzend übersteigen. Im übrigen wird mit vagen Vermutungen operiert, die vielfach von der subjektiven, national bedingten Einstellung der Forscher abhängen. Die gemeinsame Quelle der europäischen Bewegung des „internationalen Stils“ ist das italienische, namentlich das sienesishe Trecento, dessen Anregungen der europäischen Gesamtheit vornehmlich durch Frankreich vermittelt wurden (wenngleich es auch andere Wege des Kontaktes gab). Sie wurde um 1400 zur internationalen Stilsprache, die die Definition der nationalen Herkunft der Denkmäler namentlich auf

einem künstlerisch noch so dunklen Gebiet wie der Frühgeschichte der Handzeichnung und Graphik schwierig macht. Umso wertvoller wird dadurch ein Dokument wie die große Zeichnung des Todes Mariae im Louvre, Kat.-Nr. 250, die in der sorgfältigen Technik noch an das „Parement de Narbonne“ anschließt. Sie gibt eine Vorstellung vom Zeichenstil der Pariser Schule am Ausgang des 14. Jahrhunderts. Hier mag bereits von einer Zeichnung als Selbstzweck gesprochen werden. Auch das Skizzenbuch des Jacques Daliwe der Berliner Staatsbibliothek — ein Modelbuch der Zeit wie das bekannte in Wien — und das Studienblatt des Basler Kupferstichkabinetts mit drei Madonnen, Kat.-Nr. 253, mögen als Dokumente des rein französischen Stils angesehen werden, aber schon bei der aquarellierten Zeichnung der „Dame mit dem Falken“, Kat.-Nr. 255, oszilliert die Bestimmung zwischen Frankreich, dem sie von G. Ring, Flandern, dem sie von A. E. Popham zugewiesen wurde, und Oberitalien, zu dem engste Beziehungen bestehen. Auch auf frühe deutsche Kartenspiele wie das Stuttgarter, Kat.-Nr. 269, weist das Blatt voraus. Diese wirkliche „Internationalität“ gilt noch viel mehr für eine „Gefangennahme Christi“ im British Museum, Kat.-Nr. 248, eine Planetenserie in Dresden (Ring 70) und die Apostel- oder Prophetenfigur, Kat.-Nr. 254, die sowohl für Frankreich wie für Böhmen in Anspruch genommen wird. Da sich die großartige Zeichnung eines „Hieronymus im Gehäus“, Kat.-Nr. 105, als Titelblatt in einer von den Brüdern von Limburg mit Miniaturen geschmückten „Bible historiée“ befindet (Bibl. Nat. Fr. 166), ist ihre Zuschreibung an das Atelierhaupt Pol de Limbourg durchaus gerechtfertigt. Wir treten damit in den Künstlerkreis um den Herzog von Berry ein. Die Hauptmeister, die für ihn arbeiteten, waren der Herkunft nach Niederländer und die Scheidung der künstlerischen Leistung in nationale Anteile wird zur Unmöglichkeit.

Die Niederlande wurden erst greifbar durch die ars nova des Jan van Eyck, die in ihren Anfängen, verkörpert durch das Turiner Gebetbuch und die Altarflügel des Metropolitan Museum, noch mit der Kunst der Brüder von Limburg, also dem „internationalen Stil“, zusammenhängt. Die „Anbetung der Könige“, Kat.-Nr. 247, repräsentiert diese Kunst, wenn auch vielleicht nur im Spiegelbild einer Nachzeichnung.

Die Brücken vom „internationalen Stil“ Frankreichs zu dem Deutschlands, die die geographische Zuweisung erschweren, sind ebenso zahlreich. Hat doch noch ihr Entdecker C. Dodgson die „Höfische Gesellschaft“ vom Meister des Utrechter Marienlebens dem Kreise der Brüder von Limburg zugewiesen. Die zierliche,

miniaturenhaft sorgfältige „Gefangennahme Christi“ des Berliner Kupferstichkabinetts, Kat.-Nr. 257, die auf den niederrheinisch-niederländischen Umkreis hinweist, wurde im Berliner Katalog mit dem Hinweis „vielleicht französisch“ versehen.

Einer viel deutlicher umrissenen Region stehen wir gegenüber, wenn wir die Entwicklung der Handzeichnung im Trecento und frühen Quattrocento in Italien verfolgen. Die Toskana und Oberitalien kommen hierfür allein in Betracht. Was an der italienischen Handzeichnung besonders fesselt, ist, daß sich dort zuerst ein persönlicher Stil, eine besondere „Handschrift“ der Künstler entwickelt, an der wir sie erkennen. Das vollzieht sich im „weichen“, im „internationalen“ Stil, wo Künstler wie Spinello Aretino, Parri Spinelli, Lorenzo Monaco als deutlich erkennbare Zeichnerpersönlichkeiten hervortreten. Ghibertis Entwurf für die Geißelung Christi im ersten Baptisteriumstor, Kat.-Nr. 260, ist noch in jedem Strich Zeichenkunst des „weichen Stils“ mit der pelzartig strichelnden Oberflächenbehandlung, aber mit der Verve eines großen Meisters vorgetragen, dessen Handschrift allein schon die Größe seines inneren Maßes verrät.

In noch höherem Grade gilt das für Oberitalien, wo die zeichnerische Produktion aus dem betrachteten Zeitraum so umfangreich vorhanden ist wie sonst nur in Mitteleuropa, wohl auch, weil die Zeitläufte in den genannten Regionen der Erhaltung dieses leicht beweglichen Kunstgutes günstiger waren als in Westeuropa. Lombardei und Veneto waren den Einflüssen aus dem französischen und deutschen Norden offener als das übrige Italien, weshalb sich der „weiche Stil“ dort länger erhielt. Dank dem Zeichnungsschatz der Albertina ist dieses Gebiet in der Ausstellung besonders reichhaltig vertreten. Für die lombardische Zeichenkunst legt das köstliche Silberstiftblatt von Michelino da Besozzo, Kat.-Nr. 267, Zeugnis ab, dem schon in alter Zeit hochberühmten Miniatur-, Tafel- und Freskomaler, der für die Visconti und Borromeo tätig war. Lebendigste Naturbeobachtung, nicht nur des höfischen Lebens, sondern auch der Tierwelt, trotz häufiger Abhängigkeit von französischen Vorbildern, zeichnet das Skizzenbuch des Giovanni de' Grassi der Bibliothek in Bergamo aus, für dessen Gattung Blätter mit Tierstudien des Museums Teyler, Kat.-Nr. 270, hier Zeugnis ablegen müssen. Da bereitet sich Pisanellos meisterhafte zeichnerische Beobachtung der Natur vor.

Michelino kam in Venedig vermutlich mit einer anderen großen Künstlerpersönlichkeit des „internationalen Stils“ zusammen: Gentile da Fabriano, durch die reizvolle Modestudie des Louvre (Kat.-

Nr. 258) in der Ausstellung vertreten. Im Schülerkreis des Gentile haben wir vermutlich auch den größten Oberitaliener zu suchen: Pisanello. Sein erster Lehrer war Stefano da Verona, ein hervorragender Zeichner, der zweimal nach Tirol reiste, und dessen Stil stärkste Berührungen mit dem Norden aufweist. Pisanello setzte im Dogenpalast Gentiles Freskenzyklus fort, was auf nähere persönliche Beziehung der beiden Künstler schließen läßt. Durch Stefanos und Pisanellos Tätigkeit wurde Verona ein wichtiges künstlerisches Zentrum, in dem der „internationale Stil“ mächtig in den neuen Naturalismus der Renaissance hinüberwuchs. Zeichnungen nach alten Vorbildern, selbst nach Antiken, wechseln im Oeuvre Pisanellos mit blendenden Naturstudien, in denen das neue Erlebnis der Wirklichkeit hereinbricht. So wächst er in seiner wesentlichen Leistung bereits über das Zeitalter des „internationalen Stils“ hinaus.

Die größte Fülle an zeichnerischen Schöpfungen des „internationalen Stils“ strömt uns aus dem mitteleuropäischen Raum entgegen. Da überwältigt nicht nur die Menge und Vielfalt der Werke, sondern da begegnen uns auch die höchsten Qualitäten. Da wird die Handzeichnung in der Tat eine Kunst, die in sich selbst restlose Erfüllung findet. Die Tafelmalerei des „weichen Stils“ hat die größten Leistungen in Böhmen mit Prag, in Österreich mit Wien, am Bodensee und Rhein mit Straßburg, Mainz und Köln als Zentren, schließlich in Westfalen und Niedersachsen vollbracht. Aus diesen Landschaften ist uns auch die größte Fülle an Zeichnungen erhalten, die sich zum Teil in großen, geschlossenen alten Sammlungen wie der der Universitätsbibliothek Erlangen befinden.

Die frühen böhmischen Zeichnungen in Braunschweig und Erlangen, Kat.-Nr. 242—244, sind noch herkömmliche Typenübermittlung, der Stilstufe des Motivbildes des Očko von Vlašim und des Mühlhausener Altars entsprechend. Mit 1400 aber treten die großen Einzelleistungen auf den Plan: die wohl wienerische hl. Margareta des Budapester Kabinetts, die mainfränkische oder mittelhheinische „Unterweisung Mariae“ (Kat.-Nr. 293), die Grünwald vorausahnen läßt, das Modelbüchlein, Kat.-Nr. 257, das wieder mit Einzelblättern im Fogg Museum of Art, Cambridge, und im Museum Boymans-Van Beuningen, zusammenhängt. Die Vorbildersammlung des Modelbüchlein ist ein Memento, daß die Unterscheidung zwischen Vorzeichnung und Nachzeichnung mit entsprechender Qualitätsdifferenzierung im Zeitalter des „internationalen Stils“ noch nicht die unbeschränkte Geltung hat wie in späteren Jahrhunderten. In die Zeit von 1410 bis 1420 fallen die Spitzenleistungen wie die „Gefangennahme Christi“ aus der Bodenseegegend (Kat.-Nr. 294) und die bei-



den vielleicht schönsten Einzelblätter des „internationalen Stils“: die einzigartige „Höfische Gesellschaft“ der Universitätsbibliothek Uppsala (Kat.-Nr. 265) und die „Verspottung Christi“ des Kopenhagener Kupferstichkabinetts (Kat.-Nr. 273). Alles, was die internationale Kunst an formalen Kostbarkeiten und geistiger Sublimierung entwickelt hat, erscheint hier zur Quintessenz gesteigert. Ersteres Blatt läßt sich eindeutig mit einer Künstlerhand in Verbindung bringen: mit dem mittelhheinischen Meister der Tafeln des Marienlebens im Utrechter Diözesanmuseum. Die Kopenhagener „Verspottung“ gibt noch immer ein Rätsel auf, da sie den ganzen expressiven Formenschatz des späten „weichen Stils“ von Wien bis zum Oberrhein und nach Hamburg in der Epitome enthält. Die Zuweisung an die Wiener Hofkunst, die ich versuchte, muß noch immer hypothetisch bleiben. Diese beiden Hauptwerke verkörpern auch vorbildlich die beiden Hauptspielarten der Linienrhythmik des „weichen Stils“: die „Höfische Gesellschaft“ verkörpert die expressive mit lang durchgezogenen Strähnen dicht aneinander sitzender, parallel laufender Linien und Konturen — die „Verspottung“ verkörpert die geflammte, in schmuckreichen Linien gewellte und gelockte, die höchsten dekorativen Reiz entfaltet.

Nicht hypothetisch, sondern eindeutig österreichisch ist die große Gruppe von Handzeichnungen, die sich mit der Tafelmalerei des späten „weichen Stils“ in Verbindung bringen läßt, wie sie von Wien in alle österreichischen Länder, namentlich in die Steiermark und nach Salzburg ausstrahlte. Ihr Hauptmeister ist der Schöpfer der Votivtafel von St. Lambrecht, der in eine dekorative Gewandbordüre seiner frühen Kreuztragung die Buchstaben „IOHAN“ eingeführt hat. Seine Hand läßt sich eindeutig in zwei Zeichnungen (London, Kat.-Nr. 263) und zwei Holzschnitten (Albertina, Kat.-Nr. 322) nachweisen. Er wuchs aus der Wiener Kunst um 1400 hervor und hatte dort auch seine meisten Gefolgsmänner. Er nahm aber starke Einflüsse aus dem burgundisch-oberrheinischen Kreis auf und zeigt zahlreiche Parallelen zur Kunst Veronas. In Tirol erfolgte vollends eine Mischung dieses Stils mit italienischen Einflüssen. In Österreich hat dieser späte „weiche Stil“, mit zahlreichen Elementen des neuen Realismus durchsetzt, länger nachgelebt als anderswo, weshalb auch die in dieser Ausstellung gezeigten österreichischen Denkmäler zeitlich zum Teil schon über die Gruppe der Geltung des „internationalen Stils“ hinausfallen.

Wien

Otto Benesch



Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina. Bd. I: Die Zeichnungen der venezianischen Schule, Wien 1926; Bd. III: Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen, Wien 1932; Bd. IV: Die Zeichnungen der deutschen Schulen, Wien 1933. — O. BENESCH, Österreichische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1936, in: Die Meisterzeichnung V. — E. BOCK, Zeichnungen deutscher Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1921. — E. BOCK, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt a. M. 1929. — Z. DROBNA, Die gotische Zeichnung in Böhmen, Prag 1956. — O. FISCHER, Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik, München 1951. — P. HALM, B. DEGENHART, W. WEGNER, Hundert Meisterzeichnungen aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München 1958. — P. LAVALLÉE, Le dessin français du XIIIe au XVIe siècle, Paris 1930. — A. van SCHENDEL, Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XVe siècle, Brüssel 1938. — F. WINKLER, Mittel-, niederrheinische und westfälische Handzeichnungen des 15. und 16. Jhdts., Freiburg i. Br. 1932, in: Die Meisterzeichnungen IV. — F. WINZINGER, Deutsche Meisterzeichnungen der Gotik, München 1949.

## ZEICHNUNGEN

### BAYERISCH, um 1400.

#### 240. Christus am Kreuz (Kanonblatt).

Deckfarbenmalerei auf Pergament, der Grund und die äußere Einfassung in Blattgold.  $253 \times 181$  mm.

Das Blatt hat seine kunstgeschichtliche Stellung zwischen dem Kreuzigungsbild des Meisters von Wittingau in der Stiftsgalerie zu Hohenfurt und dem Kreuzigungsbild aus der Münchener Augustinerkirche. Sammlermarke des Dresdner Künstlers J. G. Schumann, 1761—1810 (Lugt 2344).

Albertina Kat. IV, Nr. 5. — O. BENESCH, Ein oberdeutsches Kanonblatt um 1400, in: Belvedere 1926, Forum, S. 91 ff. — STANGE II, S. 180.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4854.

### BEMBO, Bonifacio.

Geboren um 1420 in Brescia (?). Als Maler tätig unter anderem in Pavia, Cremona und Mailand. Hofmaler des Francesco und Galeazzo Sforza. Wird noch 1478 als lebend erwähnt.

R. LONGHI, „Me pinxit“, in: Pinacotheca I, 1928/29.

#### 241. Vier Tarockkarten.

Je ca.  $174 \times 87$  mm.

Aus einem Kartenspiel, von dem sich Teile in der Accademia Carrara, Bergamo, und in der Pierpont Morgan Library, New York, befinden (drei Karten von einem späteren Künstler um 1480, nach TOESCA von Antonio Cicognara). Von VENTURI und TOESCA in den Umkreis der Zavattari gesetzt, von LONGHI dem Bonifacio Bembo als Frühwerke zugeschrieben. Dieses, bereits gegen die Jahrhundertmitte entstandene Kartenspiel ist ein interessantes italienisches Gegenstück zu dem älteren deutschen Kartenspiel in Stuttgart (Kat.-Nr. 269).

Legat Francesco Baglioni (1900).

La moda in cinque secoli di pittura, Turin 1951. Mostra del Libro miniato, Rom 1953. Arte Lombarda, Mailand 1958, Nr. 259. Mostra Storica delle Arte Grafiche, Mailand 1959.

VENTURI XII, S. 278. — VAN MARLE VII, S. 174. — P. TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia da più antichi monumenti alla metà del Quattrocento, Mailand 1912, S. 526 f. — R. LONGHI, „Me pinxit“, in: Pinacotheca I, 1928/29, S. 86. — A. OTTINI DELLA CHIESA, Accademia Carrara, Bergamo o. J. (1955), S. 67 ff.

Bergamo, Accademia Carrara.

## **BÖHMISCH, um 1380.**

### **242. Drei stehende Könige.**

Pinselfzeichnung auf Pergament. 170 × 203 mm.

Die Zartheit und die lockere, aufgelöste Drapierung der Gestalten, die sich von der vorausgegangenen Kunst des Meisters Theoderich stark unterscheidet, läßt bereits Tendenzen des weichen Stils voraussagen. Ähnlich im Stil haben wir uns den Freskenzyklus des Luxemburger Stammbaumes auf Schloß Karlstein vorzustellen, der leider zerstört und nur als Kopie in einer Handschrift des 16. Jhdts. überliefert ist (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Nr. 8330).

DROBNA, S. 42. — Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum Braunschweig, hrsg. von der Prestelgesellschaft 1925, Taf. 1. — H. SCHMIDT, Die deutschen Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jhdts., in: Kunsthefte des Herzog Anton Ulrich-Museums, Heft 9, Braunschweig 1955, Nr. 53.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 53.

## **BÖHMISCH, 2. Hälfte 14. Jahrhundert.**

### **Zwei Musterblätter mit Gewandfiguren.**

### **243. Zwei Greise,**

der linke durch eine Rolle als Philosoph, der rechte durch einen Sextanten als Astronom gekennzeichnet.

Pinself und Feder in Schwarzbraun auf Pergament. Das Gesicht des rechts Sitzenden stellenweise mit Rot (später ?) gehöht. Der Boden mit dem Pinsel (wohl auch später) in Gelb angelegt. 138 × 135 mm. Oben von einer Hand des 16. oder 17. Jhdts: „Juncker von Brag gemacht“. Die Inschrift scheint eine richtige Überlieferung wiederzugeben, denn der Stil der Figuren entspricht dem der böhmischen Malerei jener Zeit (vgl. etwa die Votivtafel des Očko von Vlašim).

### **244. Drei Gewandfiguren.**

Technik wie beim vorigen Blatt. Gesicht, Hände und Spruchband der mittleren Gestalt sind mit lichterem Gelbbraun gezeichnet. Oben wellig

beschnitten, wobei möglicherweise eine ebenfalls auf Junker von Prag lautende Bezeichnung verlorengegangen ist. 127 (linker Rand)  $\times$  172 mm. Der linke Mann mit Rolle als Prophet gedeutet, der rechte mit Stock findet eine Entsprechung in der Gestalt Noahs in der luxemburgischen Genealogie der Burg Karlstein. Die von BOCK als Sibylle gedeutete mittlere Gestalt nach HALM vielleicht ein Johannes Evangelist. Die beiden Musterblätter sind Fragmente eines Modelbuches, wie es uns in dem Braunschweiger Skizzenbuch noch fast vollständig vorliegt (Kat.-Nr. 245). Ein drittes zugehöriges Blatt in Dessau trägt ebenfalls die Bezeichnung Junker von Prag (M. J. FRIEDLÄNDER, Handzeichnungen in der Behördenbibliothek in Dessau, Stuttgart 1914, Taf. 1).

Aus der Markgräflichen Sammlung Ansbach.

Deutsche Zeichnungen 1400—1900, München-Berlin-Hamburg, 1956, Nr. 1.

Kat. Erlangen, Nr. 1 und 2. — O. KLETZL, Die Junker von Prag in Straßburg, Frankfurt am Main 1936, S. 26 ff. — Z. DROBNA, S. 40 f., Abb. 60, 61.

Erlangen, Universitätsbibliothek.

## **BÖHMISCH, um 1400.**

### **245. Skizzenbuch (Musterbuch eines Malers).**

Bestehend aus 34 Pergamentblättern, davon drei lose eingelegt. Im Vorder- und Rückdeckel je eine eingeklebte Zeichnung auf Papier, über einer stellenweise noch sichtbaren Stiftvorzeichnung Feder (oder Pinsel ?) in Schwarzgrau. Das Inkarnat manchmal durch einen rostbraunen Ton angedeutet. 170  $\times$  140 mm.

Dieses umfangreichste erhaltene Musterbuch dieser Zeit umfaßt sowohl religiöse als auch profane Motive.

Deutsche Zeichnungen 1400—1900, München-Berlin-Hamburg 1956, Ergänzung zum Kat., S. 2, Nr. VII.

J. NEUWIRTH, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers, Prag 1897. — Z. DROBNA, S. 48 f., Taf. 90—99.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 63.

## **BÖHMISCH, Anfang 15. Jahrhundert.**

### **246. Bärtiger Männerkopf.**

Feder und Pinsel in Grauschwarz, bräunlich laviert. Spuren einer Weißhöhung. 113  $\times$  85 mm.

Die Zeichnung, die einen Apostel oder Prophetenkopf darstellt und bisher noch nicht publiziert wurde, zeigt enge stilistische Berührungs-

punkte mit der böhmischen Malerei zu Beginn des 15. Jhdts. Vgl. z. B. den mittleren Apostel unten links aus dem Raudnitzer Marien-tod (MATEJČEK-PEŠINA, Gotische Malerei in Böhmen, Prag Artia 1955, Abb. 174).

Ehem. Slg. Lanna (Lugt 2773) und F. Kieslinger.

Wien, Privatbesitz.

## EYCK, KREIS DER BRÜDER VAN EYCK.

### 247. Anbetung der Könige.

Tafel 125

Schwarze Tuschfeder und grauer Pinsel auf Pergament. 143 × 125 mm. Unten links spätere Aufschrift in Tinte: „A Thurer“.

Der Stil der Zeichnung, die als Nachzeichnung möglicherweise eine ältere Komposition widerspiegelt, ist eng einer Gruppe von Miniaturen des Mailänder-Turiner Gebetbuches und den zwei Altarflügeln im Metropolitan Museum, New York, verwandt. Damit gehört sie in den Umkreis der Brüder van Eyck, wenn auch auf Grund der Problematik der frühen eyckischen Kunst eine nähere Bestimmung schwer möglich ist. Gegen die Vermutung, daß die Komposition identisch sei mit der, einer alten Tradition zufolge, verlorengegangenen Mittel-tafel zu den beiden New Yorker Flügeln (Kreuzigung und Jüngstes Gericht) hat PANOFSKY, der diese Hypothese zunächst unterstützte, später besonders ikonographische Einwände geltend gemacht. In reduzierter Form kommt die Komposition, worauf zuerst WINKLER hingewiesen hat, in illuminierten Utrechter Handschriften vor, weiters in einer Zeichnung des Amsterdamer Kupferstichkabinetts.

Slg. Charles Robinson (Lugt 1433). Erworben 1902.

Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1958, Nr. 172. Dutch Drawings, Exhibition by the Smithsonian Institution 1958/59.

E. BOCK, Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, 1930, Nr. 4244, T. 4. — FRIEDLÄNDER I, S. 125. — F. WINKLER, Neues von Hubert und Jan van Eyck, in: Festschrift für Max Friedländer, Leipzig 1927, S. 100. — E. PANOFSKY, in: Kritische Berichte 1927/28, S. 74. — B. MARTENS, Meister Francke, Hamburg 1929, S. 201. — A. W. BIJVANCK, in: Oudheidk. Jaarb. 1930, S. 133. — A. W. BIJVANCK, in: Mélanges Hulin de Loo, 1931, S. 37. — HOOGEWERFF I, S. 461. — O. KERBER, Hubert van Eyck, 1937, S. 80 und 148. — CH. DE TOLNAY, Le maître de Flémalle et les frères van Eyck, 1939, S. 37. — G. HULIN DE LOO, in: Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1943/44,



S. 11. — L. BALDASS, Jan van Eyck, London 1952, Nr. 77. — T. MUSPER, Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck, 1948, Abb. 98. — PANOFSKY, S. 237.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett,  
K. d. Z. 4244.

## FRANCO-VLÄMISCH, um 1410.

### 248. Die Gefangennahme Christi.

Silberstift und Weißhöhlungen auf grüngrundiertem Papier. 118 × 130 mm.

Die Zeichnung steht stilistisch den Miniaturen des Paul de Limbourg nahe. BEENKEN hält sie für ein Werk Hubert van Eycks.

Aus der Slg. Sunderland.

Früher nie ausgestellt.

A. E. POPHAM, Drawings of the Early Flemish School, London 1926, Nr. 2. — F. WINKLER, in: Thieme-Becker XXIII, S. 229. — H. BEENKEN, Old Master Drawings 1932, S. 18, Pl. 28. — CH. DE TOLNAY, Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck, Brüssel 1939, S. 37, Abb. 128. — H. BEENKEN, Hubert und Jan van Eyck, München 1941, S. 23, Abb. 1. — RING, Nr. 69. — L. BALDASS, Jan van Eyck, London 1952, Nr. 76.

London, British Museum, 1883-7-14-77.

## FRANZÖSISCH, 2. Hälfte 14. Jahrhundert.

### 249. Bogenschütze.

PinSELZEICHNUNG auf Pergament. 267 × 160 mm. Unregelmäßig ausgeschnitten.

Diese früher allgemein als sienesisch angesehene Zeichnung wurde von PÄCHT mit dem Meister des Parements von Narbonne (Paris, Louvre) in Verbindung gebracht.

Ehem. Slg. C. Ridolfi (1594—1638).

Italian Drawings, Royal Academy, London 1930, Nr. 3. Drawings by old Masters, Royal Academy, London 1953, Nr. 5. Paintings and Drawings from Christ Church, Oxford, Matthiesen Gallery, London 1960, Nr. 21, Pl. I.

S. COLVIN, Oxford Drawings, 1907, II, 1. — C. F. BELL, Christ Church Drawings, 1914, S. 85. — L. DUSSLER, Italienische Meisterzeichnungen, München 1948, Nr. 1. — O. PÄCHT, in: Burl. Mag., 1956, S. 150, Anm. 11.

Oxford, Christ Church, A 2.

**FRANZÖSISCH, Ende 14. Jahrhundert.****250. Tod, Himmelfahrt und Krönung Mariae.**

Tafel 124

Feder, laviert, auf Pergament. 650 × 330 mm.

Durch Qualität, Ausmaß und Beziehungsreichtum der Komposition eine der großartigsten Zeichnungen der Kunst um 1400. Im Stil, der sorgfältigen Zeichnung und Modellierung vom *Parement* von Narbonne herzuleiten. Italienische Reminiszenzen sind aus den regen stilistischen Wechselwirkungen im 14. Jhdt. zu erklären. DURRIEU hat die Zeichnung — nicht ohne Widerspruch — André Beauneveu zugeschrieben. RING denkt an das Modell für ein Glasgemälde.

Im 17. Jhdt. im Besitz des Florentiner Kunsthistorikers Filippo Baldinucci, 1806 durch den Louvre erworben.

Dessins français, Bruxelles 1936, Nr. 1. Chefs d'oeuvre de L'Art Français, Paris 1937, Nr. 427. Enluminures et Dessins français du XIIIe au XVIe siècle, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1957, Nr. 17.

P. DURRIEU, Un dessin du Musée du Louvre, Mon. Piot t. I, 1894, S. 179 ff., Pl. XXV/XXVI. — R. DE LASTEYRIE, Mon. Piot, t. III, 1896, S. 71 ff. — LAVALLÉE, S. 60, Nr. 14, Pl. VII. — RING, Nr. 11, S. 192, Abb. 8.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 9832.

**FRANZÖSISCH, Ende 14. Jahrhundert (?).****251. Hl. Petrus.****252. St. Jacobus maior.**

Tafel 116

Metallstift auf Pergament, braun laviert und aquarelliert. Je ca. 190 × 128 mm. Zu einer Serie von vier Zeichnungen des Louvre mit je einer stehenden Apostelgestalt gehörend (die beiden anderen Apostel der hl. Thomas und hl. Bartholomäus). DIMIER hat sie als französisch, Ende 14. Jhdt. katalogisiert. Wahrscheinlicher ist eine Entstehung in der Lombardei zu Beginn des 15. Jhdts, wie zuerst TOESCA ausgeführt hat. BARONI und SAMEK vermuten in den Zeichnungen Statuenentwürfe und bringen sie mit der Mailänder Dombauhütte in Zusammenhang.

Aus der Slg. Baldinucci (17. Jhdt.). 1806 vom Louvre erworben.

Dessins français, Brüssel 1936, Nr. 2. Dessins français, Bogota 1938, Nr. 2. Enluminures et dessins français du XIIIe au XVIe siècle, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 1957, Nr. 19 und 21. Arte Lombarda, Mailand 1958, Nr. 159—160.

P. TOESCA, Michelino da Besozzo e Giovannino de Grassi, in: *L'Arte* VIII, 1905, S. 331 ff. — P. TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento, Mailand 1912, S. 443. — K. T. PARKER, North Italian Drawings of the Quattrocento, London 1927, Nr. 3. — L. DIMIER, Les Primitifs Français, in: *Gaz. B. A.* 1936, II, S. 232, Fig. 13 und 14. — VAN SCHENDEL, Fig. 63/64. — B. DEGENHART, Eine lombardische Kreuzigung, in: *Proporzioni* III, 1950, S. 66, Taf. LIII. — C. BARONI-L. SAMEK, La pittura lombarda del Quattrocento, 1952, S. 45. — F. MAZZINI, Un affresco inedito e il primo tempo di Michelino da Besozzo, in: *Arte Lombarda* I, 1955, S. 44.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 9833 und 9833 b.

## FRANZÖSISCH, um 1400.

- 253. Drei Darstellungen der Muttergottes mit dem Jesuskind.** Tafel 123  
Silberstift und Weißhöhung auf zartgrün grundiertem Papier. 116 × 209 mm.

Wahrscheinlich ein Musterbuchblatt mit drei verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung desselben Themas. Von BURCKHARDT einem Basler Meister unter burgundischem Einfluß um 1405 zugeschrieben. WESCHER bringt die Zeichnung auf Grund einer gewissen Ähnlichkeit der rechten Madonnengestalt mit jener aus der Flucht nach Ägypten im Dijoner-Altar mit Melchior Broederlam in Verbindung. RING hat auf die Verwandtschaft zur Epiphanie auf dem linken Flügel des kleinen Bargello-Diptychons in Florenz hingewiesen. Danach wäre die Zeichnung eher im Pariser als im burgundischen Umkreis entstanden.

Amerbach-Kabinett 1662.

D. BURCKHARDT, Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei, in: *Pr. Jb.* 1906, S. 184. — P. WESCHER, Two burgundian drawings of the fifteenth century, in: *Old Master Drawings*, 1937, S. 16, Pl. 18. — RING, Nr. 17, S. 193 f., Abb. 15.

Basel, Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung,  
U. XVI. 1.

## FRANZÖSISCH, um 1400.

- 254. Sitzender Apostel oder Prophet.**

Tafel 72

Metallstift auf weiß grundiertem Pergament. 106 × 96 mm.

Während sich DEGENHART für eine französische Provenienz der Zeichnung ausspricht, wurde sie von DROBNÁ als böhmisch bezeichnet.

Alter Bestand des Louvre.

Enluminures et Dessins français du XIIIe au XVIe siècle, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins 1957, Nr. 18.

B. DEGENHART, Europäische Handzeichnungen aus fünf Jahrhunderten, Berlin-Zürich 1943, Nr. 6. — Z. DROBNÁ, Abb. 113.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 18839.

## FRANZÖSISCH, um 1400—1410.

### 255. Junge sitzende Frau mit Hündchen und Falken.

Metallstift, Feder und Deckfarben auf Pergament. 175 × 133 mm.

In Darstellung und Stil einer französischen Tapisserie vom Anfang des 15. Jhdts. im Louvre eng verwandt (RING, Taf. 11). Das Motiv kommt, durch die französische Kunst vermittelt, auch im oberitalienischen Kunstkreis vor, z. B. in einem Skizzenblatt Pisanellos in der Albertina, das nach DEGENHART Einzelfiguren eines lombardischen Wandgemäldes wiedergeben dürfte (Albertina, Kat. I, Nr. 12. DEGENHART, in: Mü. Jb. 1960, S. 87), und einer lombardischen Zeichnung aus der ersten Hälfte des 15. Jhdts. im Castello Sforzesco, Mailand (van SCHENDEL, Abb. 72).

Aus der Slg. Revoil ?.

Portraits de femmes, Paris, Orangerie 1935, Nr. 52.

Catalogue REISET, Collections étrangères, Nr. 635. — A. E. POPHAM, Drawings of the early Flemish School, London 1926, Nr. 1. — L. DIMIER, Les Primitifs français, in: Gaz. B. A., 1936, II, S. 232, Fig. 9. — RING, Nr. 40, Taf. 12. — K. G. BOON, Over grisaille en zilverstift, in: Maandblad voor Beeldende Kunsten, 1950, S. 270.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 20692.

## FRANZÖSISCH, um 1420.

### 256. Junge Frau und Mädchen unter einer Laube, rechts eine stehende Männergestalt (Prophet ?).

Feder in Bister. 173 × 167 mm. Aufschrift in Hexameter: „Hinc rerum vertigo oritur, sic leta dolendis / Sors hominum alternat variatque volubilis orbem.“ Auf der Rückseite eine unregelmäßig ausgeschnittene Skizze einer Verkündigung aufgeklebt.

Früher in den Slgn. Thane, Lawrence, Woodburn, J. C. Robinson und Malcolm.

Früher nie ausgestellt.

The Vasari Society III, 1907—1908, Nr. 12, 13. — P. LAVALLÉE, Le dessin français, Paris 1948, S. 13, Abb. II (seitenverkehrt).

London, British Museum, 1895-9-15-589.

## **FRANZÖSISCH oder NIEDERRHEINISCH, um 1410—1420.**

### **257. Gefangennahme Christi.**

Feder und Pinsel in Tusche, leicht koloriert, die Nimben vergoldet, auf Pergament. 92 × 70 mm.

Das unvollendete, wahrscheinlich als Buchillustration gedachte Blatt nach WINKLER stilverwandt mehreren Gruppen von Buchmalereien die am Niederrhein, teilweise auch in Holland entstanden sind. BOCK: Niederrheinisch, vielleicht eher französisch, um 1400.

Slg. Suermondt, Aachen, erworben 1878.

Kat. Berlin I, S. 90. — WINKLER, Nr. 2, S. 8, 21.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett,  
K. d. Z. 2302.

## **GENTILE DA FABRIANO, Gentile di Niccolò di Giovanni Massi, genannt GENTILE DA FABRIANO.**

Umbrischer Maler. Geboren um 1370 war er später in Venedig, Brescia, Fabriano, Florenz, Siena, Orvieto und zuletzt als päpstlicher Hofmaler in Rom tätig. Hier auch vor dem 14. Oktober 1427 gestorben.

E. GRASSI, Gentile da Fabriano e aspetti del gotico internazionale 1949/50.

### **258. Modestudie.**

Tafel 114

Aquarell und Gouache auf Pergament. 247 × 173 mm.

Das Gesicht nach DEGENHART im späteren 16. oder frühen 17. Jhdt. übermalt. Das Spruchband trägt in gotischer Textura eine Devise in deutscher Sprache „ven got vil“ (Wenn Gott will). Devisen in fremden Sprachen waren in der höfischen Kultur damaliger Fürstentümer keine Seltenheit. Das bisher der französischen Schule zugeordnete, miniaturhafte Blatt wurde kürzlich von DEGENHART Gentile da Fabriano zugeschrieben. DEGENHART führte den Nachweis, daß es dem schon erwähnten Musterkomplex Gentile da Fabrianos und Pisanellos angehört. Einer alten Numerierung zufolge tritt die Zeichnung als Nr. 14 zu den Nrn. 12 und 13 der ungefähr maßgleichen und ebenfalls kolorierten Modestudien Pisanellos in Oxford



und Chantilly. Alle drei waren früher in der Slg. Lagoy vereint. Dem großen Interesse an Modestudien, ein Ausdruck des aufkommenden Naturalismus, verdanken wir einige der schönsten Zeugnisse früher Zeichenkunst. Außer den bereits angeführten Studien Pisanellos seien aus dem oberitalienischen Kulturkreis besonders eine Modestudie des Skizzenbuches Giovannino de Grassis in Bergamo (fol. 4 recto) und die Visconteische Wappenhalterin (Paris, Bibl. Nat. lat. 6340) genannt. Untereinander sehr verwandt, geben sie einen Einblick in die modischen Details der Zeit wie z. B. den haubenartigen, blonden Perücken, den langen hochgegürteten Gewändern.

Aus der Slg. Lagoy.

Portraits de femmes, Paris, Orangerie, 1935, Nr. 55. Dessins français, Bogota 1938, Nr. 5.

B. DEGENHART und A. SCHMITT, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: Mü. Jb. 1960, S. 76 ff., S. 139 f., Anm. 36, Abb. 18.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 20.693.

## GENTILE DA FABRIANO oder ANTONIO PISANELLO.

### 259. Antikenkopien.

Tafel 111

Feder auf Pergament. 192 × 272 mm.

Die Zeichnung gehört zu einem großen, heute verstreuten Musterblattkomplex, der zum Teil von Gentile da Fabriano und Pisanello stammt und zahlreiche Nachzeichnungen nach der Antike und anderen Vorlagen enthält. Er wurde kürzlich von DEGENHART und SCHMITT publiziert und verdient als eine im damaligen Werkstattbetrieb übliche Mustersammlung und als Zeugnis der frühen Auseinandersetzung mit der Antike besondere Beachtung. Das Blatt, von DEGENHART Gentile da Fabriano zugeschrieben, vereint Kopien nach verschiedenen antiken Denkmälern. Der männliche Akt (Herkules) ist dem Orest des Orestes-Sarkophages im Palazzo Giustiniani in Rom nachgebildet, die weibliche Gestalt stimmt weitgehend mit der Venus des Mantuaner Adonis-Sarkophages überein. Der kniende Knabe hat gewisse Ähnlichkeit mit dem Olympus eines heute verschollenen Marsyas-Sarkophages.

Aus dem Codex Vallardi (fol. 194), erworben 1856.

Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 94, Taf. XCII.

B. DEGENHART und A. SCHMITT, *Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums*, in: Mü. Jb., 1960, S. 98 ff., Kat.-Nr. 7, 18, 29, Abb. 48.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 2397.

## **GHIBERTI, Lorenzo.**

Vgl. Kat.-Nr. 368.

### **260. Fünf Studien einer Einzelfigur für eine „Geißelung Christi“.**

Feder in Bister. 216 × 166 mm.

Tafel 106

Am oberen Blattrand Andeutung einer Saalarchitektur. Die mittlere Figur oben kommt in Stellung und Haltung sehr ähnlich auf dem Relief der Geißelung Christi an der zweiten (nördlichen) Tür des Baptisteriums von Florenz vor. Die Tür war 1403 in Auftrag gegeben und 1424 vollendet worden.

Erworben 1923.

Cent cinquante chefs-d'oeuvre de l'Albertina de Vienne, Paris, Bibliothèque Nationale, 1950, Nr. 3.

Albertina Kat. III, Nr. 8. — A. STIX, *Albertina N.F. II*, 35. — A. STIX, Eine Zeichnung von Lorenzo Ghiberti, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1925, S. 139 ff. — J. LÁNYI, *Quercia-Studien*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1930, S. 46. — E. PANOFSKY, Das erste Blatt aus dem „Libro“ Georgio Vasaris, in: *Staedel Jb. VI*, 1930, S. 31, Anm. 5. — H. KAUFMANN, Eine Ghibertizeichnung im Louvre, in: *Pr. Jb.* 50, 1929, S. 4. — B. DEGENHART, *Italienische Zeichnungen des frühen 15. Jhdts.*, Basel 1949, S. 38.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24409.

## **KÖLNISCH (?), um 1420—1430.**

### **261. Maria mit dem Jesuskind zwischen zwei Heiligen.**

Tuschfeder und Pinsel. 357 × 284 mm. Wasserzeichen: Hand mit Schlüssel (Briquet 11142).

Nach BOCK bald nach der Entstehung überarbeitet. Der von BOCK als hl. Benno (?) bezeichnete Bischof wurde von K. G. BOON als hl. Servatius erkannt, der am Rhein und vornehmlich in Maastricht verehrt wird, weshalb nach HALM auch westlichere Gebiete als Köln für die Lokalisierung in Betracht gezogen werden könnten. Die weibliche Gestalt mit dem angeketteten Teufel als Attribut stellt die hl. Margarete dar. Der Teufel in der linken unteren Ecke des Blattes von derselben Hand wiederholt.

Aus der Markgräflichen Sammlung, Ansbach.

Deutsche Zeichnungen 1400—1900, München-Berlin-Hamburg, 1956, Nr. 4 (P. Halm).

Kat. Erlangen, Nr. 27. — WINKLER, Nr. 4, S. 21. — WINZINGER, Nr. 8, S. XIV. — R. OERTEL, in: *Kunstchronik* II, 1949, S. 263. — F. WINZINGER, in: *Kunstchronik* III, 1950, S. 93.

Erlangen, Universitätsbibliothek.

## MEISTER DES DOMALTÄRCHENS (ANDREASALTAR).

Benannt nach einem Altar, der aus der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt nach St. Stephan in Wien gelangte und im linken Seitenschiff aufgestellt war, bevor er in das Diözesanmuseum übergeführt wurde. Seine ursprüngliche Schreinfigur — eine Marienstatue — wurde durch einen hl. Andreas ersetzt — daher auch die häufige Bezeichnung Andreasaltar.

### 262. Szepterhaltende Madonna mit Jesuskind.

Schwarze Feder, aquarelliert. 197 × 119 mm. Auf der Rückseite: Christus am Ölberg.

Von HUGELSHOFER der hl. Barbara des Domaltärchens gegenübergestellt, das allgemein als eine Werkstattarbeit des Meisters der Votivtafel von St. Lambrecht angesprochen wird. SUIDA nennt die Zeichnung steirisch und stellt sie in die Nähe der Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberg, was nach BENESCH stilistisch unhaltbar ist. GROSSMANN hat auf die weitgehende motivische Übereinstimmung mit der Madonna eines Altarflügels aus dem Besitz des Grafen Thun auf Schloß Rastenberg in N.-Ö. aufmerksam gemacht. OETTINGER setzt die Zeichnung zu dieser auch in stilistische Beziehung und verweist auf die graziöse Feinheit der Madonna, die der hl. Barbara des Domaltärchens fremd ist. Eine zweite dazugehörige Zeichnung derselben Hand und gleichfalls in Berlin zeigt auf der Vorderseite die Auferstehung Christi, auf der Rückseite den hl. Achatius auf einen Baum gespießt.

Slg. von Nagler, erworben 1835.

Unsere Liebe Frau, Aachen 1958, Nr. 113.

Kat. Berlin I, S. 90. — O. BENESCH, Nr. 20, S. 36 f. — W. SUIDA, *Österreichische Malerei in der Zeit des Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrechts II.*, Wien 1926, S. 16 f. — W. HUGELSHOFER, in: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst* I, 1924, S. 21 ff., Abb. 23, 24. — F. GROSSMANN, *Zur österreichischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jhdts.*, in: *Belvedere* XI, 1932/33, S. 51. —

K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 77 f., Taf. 76, 77.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 2129.

## MEISTER DER VOTIVTAFEL VON ST. LAMBRECHT.

Vgl. Kat.-Nr. 54 ff. und 322.

### 263. Die Grablegung.

Getuschte Federzeichnung. 140 × 207 mm. Auf der Rückseite die Beweinung Christi.

Erstmals von PARKER als österreichisch veröffentlicht. Von BENESCH dem Meister der Votivtafel von St. Lambrecht zugeschrieben, von BALDASS und OETTINGER in dessen Nachfolge gesetzt. (OETTINGER: Maler der St. Lambrechter Scheiben.)

Slg. Hans Sloane.

German Art 1400—1800, Manchester 1961.

BENESCH Nr. 18, 19, S. 35 f. — K. T. PARKER, Old Master Drawings, 1926, S. 24, Pl. 33, 34. — O. BENESCH, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. K. S. 1928, S. 68. — L. BALDASS, Der Wiener Schnitzaltar, in: Jb. K. S. 1935, S. 42, Abb. 25, 26. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 80, Taf. 75. — FISCHER S. 101, Abb. 70.

London, British Museum, Sloane 5236-111.

## MEISTER VON LAUFEN, um 1430.

### 264. Anbetung der Könige.

Tafel 120

Feder in Braun, laviert. 162 × 208 mm.

Die Zeichnung ist den Umrissen der Figuren folgend ausgeschnitten und aufgeklebt und auch in ihrer Größe beschnitten. Sie wird fast allgemein als Vorzeichnung für das kleine Gemälde der Epiphanie im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, angesehen. Damit scheint einer der seltenen Fälle in der mittelalterlichen Kunst gegeben, bei dem sich die Entstehung eines Gemäldes bis zur Vorzeichnung zurückverfolgen läßt. (Ein ungleich berühmteres, ungefähr gleichzeitiges Beispiel in der niederländischen Kunst stellt das Porträt des Kardinals Niccolo Albergati von Jan van Eyck im Kunsthistorischen Museum in Wien [Kat.-Nr. 13] dar, zu dem sich eine Vorzeichnung im Dresdner Kupferstichkabinett erhalten hat.) BENESCH und WINZINGER haben die offenbar durch die künstlerische Genese erklärbaren Unterschiede

zwischen Zeichnung und Gemälde ausführlich analysiert. BENESCH hat das Berliner Gemälde zum Ausgangspunkt einer Entwicklungsdarstellung des Meisters von Laufen genommen und um 1430 angesetzt. OETTINGER: Salzburgisch um 1425—1430.

Aus der Markgräflichen Sammlung, Ansbach.

Kat. Erlangen Nr. 14. — BENESCH Nr. 26, S. 39 f. — L. BALDASS, in: *Belvedere (Forum)* 1926, S. 135. — WINZINGER, Nr. 14, S. XVI. — R. OERTEL, in: *Kunstchronik* II, 1949, S. 263. — WINZINGER, in: *Kunstchronik* III, 1950, S. 94. — K. OETTINGER, *Hans von Tübingen und seine Schule*, Berlin 1938, S. 104, Taf. 90.

Erlangen, Universitätsbibliothek.

## MEISTER DES UTRECHTER MARIENLEBENS (?), um 1415.

Vgl. Kat.-Nr. 72.

### 265. Höfische Gesellschaft.

Tafel 113

Silberstift mit Tintenretuschen auf weiß grundiertem Papier. 175 × 222 mm.

Zuerst publiziert von DODGSON, der sie mit den Miniaturen der Brüder von Limburg (Kalenderblatt des April der *Très Riches Heures du Duc de Berry*) in Beziehung setzte. BENESCH hat sie dem mittelhochdeutschen Meister der beiden Altarflügel mit dem Leben Mariae im Erzbischöflichen Museum in Utrecht zugeschrieben. STANGE verweist auf die Verwandtschaft zur Miniatur Maria im Rosenhag im Gebetbuch der Maria von Geldern (Kat.-Nr. 207), die ein Porträt der Herzogin darstellen dürfte. Ebenfalls für eine nieder-rheinische Entstehung sprechen sich RING, PANOFKY und VAN REGTEREN ALTENA aus. KURZ hat auf gewisse Übereinstimmungen mit einem von ihm vor 1417 datierten Aquarell im Louvre aufmerksam gemacht. Es zeigt eine höfische Gesellschaft beim Angelsport, die nach VAN LUTTERVELT Jacoba von Bayern, Herzogin von Holland und Familienangehörige darstellt.

Aus einer Schenkung der ersten Hälfte 19. Jhdt.

*Dutch and Flemish Drawings*, Stockholm 1953, Nr. 1, *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1958, Nr. 171 J. Q. van Regteren Altena). *Fem sekler fransk konst*, Stockholm 1958, Nr. 174.

C. DODGSON, in: *The Vasary Society* 1935, Nr. 8. — O. BENESCH, *Kritische Anmerkungen zu neueren Zeichnungspublikationen*, in: *Die*



graphischen Künste 1937, S. 14. — STANGE III, S. 116. — RING, Nr. 70 b, S. 201. — E. SCHILLING, Altdeutsche Zeichnungen in Skandinavien, in: Kunstmuseets Arsskrift, 1951, S. 47. — PANOFSKY, S. 397. — O. KURZ, A Fishing Party at the Court of William VI, in: Oud Holland, 1956, S. 128. — R. van LUTTERVELT, in: Oud Holland, 1957, S. 139 ff.

Uppsala, Universitätsbibliothek.

## MICHAEL (PARLER) VON FREIBURG.

### 266. Aufriß des Glockengeschosses der Straßburger Münsterfassade.

Tafel 126

Feder und Aquarell auf Pergament. Höhe des Gesamtplanes 4 m.

Der untere Teil des Risses zeigt die damals bereits vorhandene Fassade einschließlich der Fensterrose. Anschließend die projektierten Teile der Arkadengalerie, des Glockengeschosses und eines kleinen Mittelturmes. Dieses Projekt wurde etwas verändert ausgeführt, der kleine Mittelturm nach der Übernahme der Bauleitung am Straßburger Münster durch Ulrich von Ensingen 1399 zugunsten des hohen Nordturmes aufgegeben. Ikonographie der figürlichen Plastik: In der Arkadengalerie Maria und zehn Apostel. Darüber die Mandorla mit dem zum Himmel auffahrenden Christus, flankiert von Engeln. In der Fensterzone die Darstellung des Jüngsten Gerichtes, dessen Figuren an den Wimpergen und seitlich der Fenster, aus denen der Glockenschlag symbolisch „zum Gericht rufend“ dringt, angeordnet sind. Die Stellung der neuartigen Wandfassade in der Architekturgeschichte und ihre Prager Grundlagen wurden von KLETZL aufgezeigt. Er schreibt den Entwurf des Aufrisses Michael (III. Parler von Freiburg) zu, der 1383 oberster Werkmeister am Münster wurde. STOCKHAUSEN hat ausführlich die engen Beziehungen der figürlichen Darstellungen zur böhmischen Malerei dargestellt und als deren Schöpfer Nicolaus Wurmser, um 1370, angesehen.

Die Bedeutung dieses Planes liegt besonders auch darin, daß kein älterer Architekturriß bekannt ist, bei welchem die vorgesehene Bauplastik, ausgeführt in Farben und mit Schattierungen, in die architektonische „Visierung“ miteinbezogen wurde. Erwähnenswert — weil besonders aufschlußreich in diesem Zusammenhang — ist die Nachricht, daß man den vorwiegend als Maler bekannten Jacques de Coene, als er 1399 von Brügge als Bauleiter des Mailänder Doms nach Mailand berufen wurde, beauftragte, er möge von der ganzen Fassade, wie sie einmal aussehen sollte, eine Zeichnung anfertigen.

Eine ähnlich schaubildartige, die spätere Wirkung berücksichtigende Fassadenaufnahme dürfen wir vielleicht auch in dieser Zeichnung vermuten.

Münsterbauhütte Straßburg.

Chefs d'oeuvre de l'Art alsacien et de l'Art lorrain, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1948, Nr. 28. Elzasser Schoonheid, Delft 1949, Nr. 20.

H. HAUG, Le Musée de l'oeuvre Notre Dame, Paris 1939, S. 23, Nr. 6. — O. KLETZL, Die Junker von Prag in Straßburg, Frankfurt 1936, S. 21 ff. — M. A. STOCKHAUSEN, Der erste Entwurf zum Straßburger Glockengeschoß, in: Ma. Jb. XI/XII, 1938/39, S. 579 ff.

Straßburg, Stift unserer Lieben Frau (Münsterbauhütte).

## MICHELINO DA BESOZZO.

### 267. Studienblatt.

Tafel 107

Silberstift, Feder, Bister. 273 × 204 mm.

Das Blatt zeigt eine Anbetung der Könige, mehrere Einzelfiguren sowie ein Äffchen. Auf der Rückseite zwei Köpfe von Damhirschen. TOESCA hat auf Grund der engen Übereinstimmung einiger Figuren der Anbetung der Könige mit der Krönungsminiatur aus dem Elogio funebre des G. Galeazzo Visconti (Paris, Bibl. Nat. ms. 5888) die Zeichnung Michelino da Besozzo zugeschrieben. VAN SCHENDEL verweist auf die veronesischen Stilmomente, besonders in den Einzelfiguren.

Aus den Slgn. Lagoy und Fries.

Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 28. Arte Lombarda, Mailand 1958, Nr. 162, Taf. LXVIII.

Albertina Kat. I, Nr. 11. — VAN MARLE VII, S. 120, Fig. 77. — P. TOESCA, La pittura e la miniatura, nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento, Mailand 1912, S. 443 f. — VAN SCHENDEL, S. 74 f., Abb. 67.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4855.

## MITTELRHEINISCH, um 1420, KREIS DES MADERN GERTHNER.

### 268. Heiliges Grab und Sakramentshaus.

Tafel 127

Feder in Schwarz, leicht aquarelliert. 535 × 224 mm.

Unregelmäßig ausgeschnitten. BOCK dachte an den Entwurf eines gotischen Altaraufsatzes(?) mit flankierenden Fialen, von denen nur die rechte ausgeführt wurde. Der vollständig durchgezeichnete linke

Abschluß der Architektur spricht gegen den angenommenen fragmentarischen Charakter der Zeichnung. Richtiger ist wohl die Interpretation WINKLERS, der in ihr eine originelle und sinngemäße Verbindung der beiden wichtigen Themen des hl. Grabes und eines Sakramentshauses erblickte. Wie WALLRATH dargelegt hat, machen es der Architektur- und Figurenstil wahrscheinlich, daß die Zeichnung aus dem Umkreis des Madern Gerthner stammt, eines Bauhüttenleiters, der um 1400—1425 am Mittelrhein tätig war. Bemerkenswert als Ausdruck der gegenseitigen Annäherung der Künste um 1400 die enge Durchdringung einer rein architektonischen „Visierung“ und einer fein ausgeführten figürlichen Zeichnung. Vgl. auch den Entwurf der Straßburger Münsterfassade (Kat.-Nr. 266).

Slg. von Nagler, erworben 1835.

Kunsthistorische Ausstellung, Düsseldorf 1904, Nr. 600. Deutsche Zeichnungen 1400—1900, München-Berlin-Hamburg 1956, Nr. 3.

Kat. Berlin, I, S. 90, Taf. 122. — F. WINKLER, Nr. 1, S. 7, 21. — R. WALLRATH, Eine Visierung des Baumeisters und Bildhauers Madern Gerthner, in: Pr. Jb., LXIV, 1943, S. 73 ff. — F. WINKLER, Altdeutsche Zeichnungen, Berlin (1947), S. 6, Abb. 1 und 2.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 776.

## **OBERDEUTSCHER MEISTER AUS DEM KREISE DER MAASLÄNDISCHEN KUNST, um 1430—1440.**

### **269. Sechs Spielkarten.**

Enten-Ober, Enten-König, Hirsch-Unter (Hofdame), Hunde-Banner, Hunde-Fünf, Falken-Sechs.

Deckfarben, je 186 × 120 mm.

Das Stuttgarter Kartenspiel besteht heute aus 49 Karten, nämlich aus zwei Königen, zwei Königinnen, drei Buben, vier Damen, vier Assen, vier Karten, auf denen je ein Farbzeichen auf einer Fahne dargestellt ist, und 30 weiteren Zahlenkarten, die von zwei bis zu neun Points hinaufgehen.

Aus der Kunstkammer der Herzoge von Württemberg.

M. GEISBERG, Das Kartenspiel der Kgl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart, Straßburg 1910 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 132).

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

**OBERITALIENISCH, um 1400.****270. Ein sitzender und ein stehender Windhund.**

Pinzel in grauer Tusche auf Pergament,  $73 \times 85$  bzw.  $72 \times 89$  mm. Zwei Blätter mit Tierstudien in der Art des Giovannino de Grassi. Königin Christina von Schweden, Kard. Azzolino, Prinz Odescalchi, Herzog von Bracciano. Italienische Kunst, Amsterdam 1934, Nr. 557. Arte Lombarda, Mailand 1958, Nr. 166—167.

VAN SCHENDEL, S. 66, Fig. 48—49.

Haarlem, Teylers Stichting, K. IX. 22 und K. IX. 25.

**OBERRHEINISCH (VORDERÖSTERREICHISCH),  
um 1415 bis 1420.****271. Skizzenblatt.**

Tafel 115

Feder und Pinzel in Schwarzgrau, getuscht.  $295 \times 195$  mm. Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Blume.

Vorderseite: Schreitendes Mädchen, Kopfstudien und Studien nach einem kleinen Äffchen. Rückseite: Kopfstudien, drei springende Pferdchen, davon eines mit Reiter. Das frische, lebendige Skizzenblatt gibt Aufzeichnungen nach Natureindrücken wieder. Die unkonventionelle Art, mit der das Mädchen ihr Gewand rafft, verleiht der Zeichnung einen „modischen“ Akzent.

Aus der Slg. des Freiherrn von Aufseß.

Kulturdokumente Österreichs aus dem Germanischen National-Museum in Nürnberg, Konstanz und Linz 1958, Nr. 23.

BENESCH, Nr. 12, S. 32.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hz. 41.

**ÖSTERREICHISCH, um 1400—1420.****272. Der Apostel Thomas.**

Tafel 117

Feder und Pinzel in grauer Tusche.  $118 \times 76$  mm. Beschnitten. Aufschriften von späterer Hand des 15. Jhdts. Oben: „Sanctus Thomas Aplus“. Unten: „1451“.

Aus einem Einbanddeckel des Stiftes Vorau, Steiermark, dessen Schutzpatron der hl. Thomas ist. Der Kopftypus findet sich ganz ähnlich im Musterbüchlein des Wiener Kunsthistorischen Museums (Kat.-Nr. 275).

Aus dem Stift Vorau, 1925 erworben.

Albertina Kat. IV, Nr. 6. — BENESCH Nr. 4, S. 28. — K. RATHE, Inkunabeln österreichischer Zeichenkunst, in: Die graphischen Künste,

1932, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, S. 20 ff., Abb. 1.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24998.

## ÖSTERREICHISCH, um 1415.

### 273. Die Verspottung Christi.

Tafel 122

Feder und Pinsel, braune Tinte. 139 × 208 mm.

Eine der kostbarsten Zeichnungen des weichen Stils, von klassischer Ausgewogenheit der Komposition und vollendeter Linieneurythmie. In der dramatischen Zusammenballung der Figuren und deren Neigung zu körperhafter Plastizität kündigt sich jedoch bereits die Entwicklung der folgenden Jahre an. BENESCH hat das Blatt auf Grund einer Reihe von Analogien zur österreichischen Kunst dieser Zeit sowie seiner hohen formalen Kultur hypothetisch nach Wien lokalisiert.

Vor 1887 erworben, wahrscheinlich stammt die Zeichnung aus altem königlichen Besitz.

Früher nie ausgestellt.

BENESCH, Nr. 14, S. 33.

Kopenhagen, Kupferstichkabinett.

## ÖSTERREICHISCH, um 1420.

### 274. Der Apostel Johannes.

Tafel 118

Feder, grau laviert; an den Lippen etwas Rot. 161 × 70 mm.

Dieses zuerst von E. BOCK als österreichisch bezeichnete Blatt (Kat. Berlin, S. 90, Text zu Nr. 4616) wurde von BALDASS dem Meister der Votivtafel von St. Lambrecht zugeschrieben. BENESCH hält es für wienerisch um 1418—1420, während OETTINGER es mit dem Meister des Londoner Gnadenstuhles, Murtalschule, in Zusammenhang bringt. HALM weist darauf hin, daß die Zeichnung nicht primär als „Entwurf“, sondern als ein „Vorbild“ im Sinne mittelalterlicher Werkstattgepflogenheiten zu verstehen sei und wohl sicher den Jünger unter dem Kreuz darstelle.

1887 von der Bayerischen Staatsbibliothek überwiesen.

Kat. München, Nr. 3. — BENESCH, Nr. 16, S. 34. — L. BALDASS, Der Meister des Grazer Dombildes und seine kunstgeschichtliche Stellung, in: Jb. Kh. S. 1930, S. 191 f. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 85 f., Taf. 79 a.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 28387.



**ÖSTERREICHISCH, 1. Viertel 15. Jahrhundert.****275. Das Wiener Musterbuch.**

Sechshundfünfzig weiß-rot getönte Federzeichnungen auf grünlichem Papier, in Vierergruppen auf eine Folge von vierzehn lepporelloartig verbundenen Ahorntäfelchen montiert. Die einzelnen Täfelchen sind jeweils 9,5 cm hoch und 9 cm breit. Dazugehöriges gleichzeitiges Lederfutteral mit Schnittdekor und seitlichen Ösen zum Anhängen.

Von den sechshundfünfzig Zeichnungen stellen neununddreißig Köpfe bzw. Brustbilder dar (das Haupt des Gekreuzigten zwischen den Köpfen der Schmerzensmutter und des Lieblingsjüngers Johannes, die Häupter einer Verkündigungsgruppe, des Schmerzensmannes, des sitzenden Jesuskindes, der gekrönten Muttergottes, der Apostel, dann die Köpfe vornehmer Damen und Herren und ihrer Gefolgsleute in zeitgenössischer Tracht), eine einen Totenkopf und die übrigen die Köpfe verschiedener Tiere (Löwe, Hirsch, Greif, Pferd, Hund, Kamel, Eber usw.; die Spinne ist in ganzer Gestalt wiedergegeben). SCHLOSSER sah in diesem Objekt das „vademecum eines fahrenden Maler-gesellen“, BALDASS erblickt in ihm eher eine für einen Fürsten bestimmte und vielleicht im Hinblick auf eine Bestellung angefertigte Feinausführung eines Musterbuches. Seine Lokalisierung wird durch den Umstand erschwert, daß bestimmte Gruppen von Darstellungen auf Prototypen verschiedener Herkunft zurückzugehen scheinen. So erwecken z. B. die Köpfe der Verkündigungsgruppe Erinnerungen an den französischen Kunstkreis (zwei nahezu übereinstimmende Zeichnungen befinden sich im Fogg Museum of Art, Cambridge; vgl. DROBNA, Abb. 81 und 82), der Habitus der bärtigen Apostelköpfe und der des gekrönten Marienhauptes ist eher ein böhmischer, die Typen der Kreuzigungsgruppe scheinen die Kenntnis der Pähler Tafel des Bayerischen Nationalmuseums (Kat.-Nr. 89) vorauszusetzen, während Typen wie die des schreienden Jünglings oder die des Knaben, der sich über eine Schale neigt, am ehesten in der Umgebung Gentiles oder Pisanellos zu suchen wären. Die Spannweite der verarbeiteten Voraussetzungen legt es nahe, die künstlerische Heimat dieses Musterbüchleins im österreichischen Raum zu suchen. Diese Annahme findet eine besondere Unterstützung in den beiden Köpfen, die den Abschluß der Reihe bilden; sie sind, obwohl von der gleichen Hand stammend wie die übrigen Zeichnungen, vielleicht etwas jünger als diese (um 1430), und stehen der Wiener Malerei zur Zeit Herzog Albrechts V. besonders nahe. SCHLOSSER hatte das Musterbüchlein hypothetisch an den Niederrhein lokalisiert, DROBNA nach Böhmen, KIESLINGER, BENESCH und DEGENHART be-

zeichneten es als österreichisch, BALDASS setzte es versuchsweise nach Wien.

Alter habsburgischer Kunstkammerbesitz; vermutlich schon erwähnt im Inventar der Ambrascher Kunstkammer Erzherzog Ferdinands von 1596.

J. v. SCHLOSSER, Vademecum eines fahrenden Malergesellen. Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, in: Jb. Kh. 1902, S. 314 ff. — J. MEDER, Die Handzeichnung, Wien 1923, S. 167. — E. KRIS, Über eine gotische Georgs-Statue etc., in: Jb. Kh. S. 1930, S. 135. — K. RATHE, Inkunabeln österreichischer Zeichenkunst, in: Die graphischen Künste (Mitteilungen), 1932, S. 22. — A. MATĚJČEK, Dějepis výtvarného etc., Prag 1931, S. 317. — K. OETTINGER, Zur Malerei um 1400 in Österreich, in: Jb. Kh. S. 1936, S. 84. — O. BENESCH, Österr. Handzeichnungen des 15. und 16. Jhdts., Freiburg i. Br. 1936, S. 12. — B. DEGENHART, Europäische Handzeichnungen, Berlin-Zürich 1943, S. 165. — STANGE XI, S. 10 f. — A. MATĚJČEK und J. PEŠINA, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450, Prag o. J., S. 70 f. — DROBNA, S. 44, Abb. 69—80. — FISCHER, S. 88 ff., Abb. 58—61. — A. MORGAN, One hundred Master Drawings, Cambridge 1949, S. 4. — L. BALDASS, Wiener Bildnisse um 1430—1440, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1956, S. 108 ff.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 5003 und 5004.

## ÖSTERREICHISCH, um 1430.

### 276. Verkündigung Mariae.

Feder und Pinsel in schwarzgrauer Tusche, farbig getönt. 402 × 276 mm.

BENESCH setzt das Blatt in stilistischen Zusammenhang mit einer Gruppe von Glasgemälden im Neukloster in Wiener Neustadt und verweist bezüglich der Architektur auf Broederlams Dijoner Altar. OETTINGER, der eine Nachzeichnung eines westlichen Motivs (offenbar einer Buchminiatur) der Zeit vor 1400 annimmt, hebt die stilistische Nähe zum Münchner Johannes hervor (Kat.-Nr. 274).

Albertina Kat. IV, Nr. 7. — BENESCH, Nr. 21, S. 37. — O. BENESCH, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S. 1928, S. 70. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 86, Taf. 80.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25447.

**ÖSTERREICHISCH (VORLÄNDISCH), um 1410.****277. Jesuskind und spinnende Maria.**

Silberstift auf weiß grundiertem Papier. 133 × 198 mm. Das „J M“ dürfte nach BENESCH ein falsches Israhel van Meckenem-Monogramm sein.

GANZ vermutete eine Skizze zu einer hl. Sippe und deutete die beiden Buchstaben als Jesus und Maria. Obwohl weder räumliche Klarheit noch ein richtiges Größenverhältnis zwischen den Figuren angestrebt ist und von einem „Kompositionsentwurf“ also keine Rede sein kann, zeigt die Skizze doch auffallende inhaltliche und formale Bezüge. Starke expressive, realistische Details weisen auf einen westlichen, burgundischen Einfluß.

Amerbach-Kabinett, 1662.

BENESCH, Nr. 11, S. 31. — P. GANZ, Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jhdts., Serie III, Taf. 1. — FISCHER, S. 96, Abb. 66.

Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, U. VIII. 101.

**ÖSTERREICHISCH (VORLÄNDISCH), um 1415—1420.****278. Orientalischer Speerwerfer.**

Feder in hellem Bister. 135 × 92 mm.

Beziehungen zur oberrheinischen und zur Bodenseekunst. Das etwas unsichere, labile Bewegungsmotiv der körperhaften, plastischen Gestalt ähnlich bei dem Krieger in der Gefangennahme Christi des Louvre, der den hl. Johannes zu ergreifen sucht (Kat.-Nr. 294).

Aus der Sammlung des Freiherrn von Aufseß.

Kulturdokumente Österreichs aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Konstanz und Linz 1958, Nr. 24.

BENESCH Nr. 13, S. 32 f.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hz. 23.

**ANTONIO PISANELLO.**

Vgl. Kat.-Nr. 83.

**279. Allegorie der Luxuria.**

Tafel 110

Feder in Bister, rötliche Grundierung. 129 × 152 mm.

Auf der Rückseite ein Rehbock. Die Zeichnung ist im Stil einem Studienblatt Pisanellos mit vier nach der Natur gezeichneten Frauenakten im Museum Boymans - Van Beuningen, Rotterdam, verwandt.

Ob sie, wie DEGENHART und SCHMITT vermuten, als Antikennachzeichnung aufzufassen ist, wobei die Vorlage frei verändert und so weitgehend variiert wurde, daß das Vorbild nicht mehr zu identifizieren ist, läßt sich schwer entscheiden. Der Blumenschmuck der Haare kommt, worauf DEGENHART hingewiesen hat, in ähnlicher Weise in einer Kostümstudie Pisanellos im British Museum, London, vor.

Erworben 1923. Sammlermarke L. G.

Pisanello, Paris, Bibliothèque Nationale, 1932, Nr. 96. Cent cinquante chefs d'oeuvre de l'Albertina de Vienne, Paris, Bibliothèque Nationale, 1950, Nr. 7. Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 95, Taf. XCVII.

Albertina Kat. I, Nr. 9. — A. STIX, Albertina N. F. II, 8. — VAN MARLE VIII, S. 160. — B. DEGENHART, Pisanello, Wien 1941, S. 26 f., Abb. 28. — B. DEGENHART und A. SCHMITT, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: Mü. Jb. 1960, S. 114.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24018.

**280. Zwei weibliche Gewandfiguren in Gestalt antiker Horen (Antikenskopie).**

Silberstiftvorzeichnung und Feder auf Pergament. 136 × 201 mm.

Auf der Rückseite Kopie nach der antiken Kolossalfigur des lagernden Tiber (ursprünglich Tigris), die zusammen mit der des Nils das ganze Mittelalter hindurch auf dem Quirinal aufgestellt war, bevor sie im 16. Jhdt. ihren endgültigen Platz am Kapitol fanden. Außer der Gestalt des Tiber befindet sich in der rechten oberen Ecke ein sich auf einem Stock (im Vorbild wohl auf eine Fackel) aufstützender Erote, in der linken unteren ein durch den Sammlungsstempel von 1880 zum Teil verdeckter Putto.

Aus der Slg. Chennevières, erworben 1880.

G. F. HILL, in: Papers of the British School at Rome, III, 1906, S. 300, Taf. XXXI. — B. DEGENHART, Antonio Pisanello, Wien 1940, S. 48. — B. DEGENHART und A. SCHMITT, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: Mü. Jb. 1960, S. 124, Kat.-Nr. 12, Abb. 79 und 92.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 1359.

**281. Eberjagd (Antikenskopie).**

Silberstiftvorzeichnung und braune Feder auf Pergament.

188 × 119 mm.

Auf der Rückseite: Putten nach Donatellos Außenkanel in Prato. Die Szene der Ebererlegung ist dem Adonis-Sarkophag in Mantua, Palazzo Ducale, entnommen, worauf schon 1904 C. ROBERT aufmerksam gemacht hat. Der Sarkophag befand sich noch im frühen 16. Jhdt. in Rom in der Casa des Andrea Scarpelino. Trotz enger Abhängigkeit ist die Zeichnung keine reine Kopie des Vorbildes, sondern eine Modifizierung, deren hervorstechendste Kennzeichen die Wiedergabe der Jäger als Akte und die spiegelsymmetrische Veränderung der Sprungrichtung des den Eber anfallenden Hundes sind. Letztere bewirkt, daß die Gestalt des vorderen Jägers ganz sichtbar wird. Sowohl die spiegelsymmetrische Anordnung als auch das Streben nach vollständiger Sichtbarmachung des Standmotivs ist mehrfach in den Kopien Pisanellos festzustellen. Die Rückseite des Blattes ist ein Beispiel für die Nachzeichnungen Pisanellos nach Vorbildern verschiedenster Art.

Aus der Slg. Chennevières, erworben 1880.

B. DEGENHART und A. SCHMITT, *Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums*, in: Mü. Jb. 1960, S. 99, Kat.-Nr. 7, Abb. 54.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 1358.

## 282. Studienblatt.

Silberstift, Feder und Bister auf Pergament. 211 × 160 mm.

Von späterer Hand Aufschrift: „Nicolo Pisano“. Auf der Rückseite zwei Eremiten.

Die drei Frauenprofile sind Studien für die Prinzessin des St. Georg-Freskos in S. Anastasia in Verona in der für Pisanello charakteristischen Variierung und Umkehrung ins Spiegelbild. Ein thematisch fast identisches Blatt in der Coll. Edmond de Rothschild, Nr. 1086/753 (ex Lanna). Drei weitere ähnliche Profilköpfe auf zwei Zeichnungen des Louvre (Nr. 2342-3). Vgl. auch die Kostümstudien in Oxford (Kat.-Nr. 283). Am unteren Blattrand zwei Puttenstudien und ein sitzender Heiliger, eine Feder beschneidend.

Aus der Slg. Lagoy.

Pisanello, Paris, Bibliothèque Nationale, 1932, Nr. 104. Cent cinquante chefs d'oeuvre de l'Albertina de Vienne, Paris, Bibliothèque Nationale, 1950, Nr. 5. Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Taf. XCV.



Albertina Kat. I, Nr. 10. — B. DEGENHART, Zu Pisanellos Wandbild in S. Anastasia in Verona, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft V, 1951, S. 29 ff. — B. DEGENHART und A. SCHMITT, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: Mü. Jb. 1960, S. 81, Anm. 69.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 5.

### 283. Kostümstudien.

Tafel 112

Feder in brauner Tinte und Aquarell auf Pergament. 183 × 240 mm. Zwei reichgekleidete ganzfigurige Männergestalten im Profil, dazwischen Profilkopf einer jungen Frau. Letzterer steht im Zusammenhang mit den Studienblättern für die Prinzessin des Hl. Georg-Freskos in S. Anastasia in Verona (vgl. Kat.-Nr. 282). Das Wappen am Umhang der rechten Gestalt — eine Flachsheckel von knospenden Zweigen umrankt — ist noch nicht identifiziert. Ähnliche Kostümstudien in Chantilly und Bayonne, ebenfalls aus der Slg. Lagoy. Auf der Rückseite zwei cymbalspielende Bacchantinnen, Antikenkopien aus einem heute verschollenen Dionysiussarkophag, dessen Komposition uns aber durch eine Zeichnung des Codex Coburgensis (fol. 46, Nr. 145) überliefert ist. Nach DEGENHART stammen diese Antikenkopien von Gentile da Fabriano.

Aus der Slg. Lagoy (Lugt 1710) und Douce.

K. T. PARKER, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum II, 1956, Nr. 41. — B. DEGENHART und A. SCHMITT, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: Mü. Jb. 1960, S. 110.

Oxford, Ashmolean Museum, P. II. 41.

### 284. Tabernakelentwurf.

Feder in Braun, über Resten einer Unterzeichnung, 249 × 163 mm. Auf der Rückseite stehende Frau mit Helm in der linken Hand.

Die reiche, goldschmiedartige Architektur hängt unverkennbar mit der Zeichnung des hl. Hieronymus im Gehäuse (Paris, Bibl. Nat. Ms. Fr. 166, fol. 1) zusammen. WESCHER hat sie als architektonische Vorstudie dazu und ein Werk des Pol de Limbourg publiziert. Die Zuschreibung an Pisanello erfolgte durch DEGENHART.

Früher Slg. Koenigs, 1940 von D. G. van Beuningen dem Museum Boymans geschenkt.

Choix de dessins, Rotterdam 1952, Nr. 81.

P. WESCHER, Eine Modellzeichnung des Paul von Limburg, in: Phoebus II, 1946, S. 83. — G. RING, Nr. 68, S. 200. — B. DEGEN-

HART, Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti (II), in: *Arte Veneta* VIII, 1954, S. 96 ff. — B. DEGENHART und A. SCHMITT, *Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums*, in: *Mü. Jb.* 1960, S. 88.

Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen, I, 526.

## **SALZBURGISCH, um 1400.**

### **285. Der Schmerzensmann, von zwei Engeln gestützt.**

Feder in Braungrau. 203 × 137 mm.

Das stark wurmzerfressene Papierblatt war einst offenbar wie ein Einblattholzschnitt auf die Innenseite eines Buchdeckels geklebt. Über dem Haupte Christi Aufschrift von anderer Hand: „miseri cor“. Im Gegensatz zu dem häufigen ikonographischen Typus des Halbfigurenbildes sind Christus und die ihn flankierenden Engel in ganzer Gestalt sichtbar (vgl. E. PANOFSKY, *Imago Pietatis*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer*, Leipzig 1927, S. 277). Im Stil mit den Heiligtäfeln des Wittingauer-Altars und dem Pähler Altar vergleichbar.

Aus der Hof- und Staatsbibliothek, München.

BENESCH, Nr. 1, S. 27.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 23388.

## **SALZBURGISCH, um 1430.**

### **286. Halbfiguren der Maria mit Jesuskind und des Schmerzensmannes.**

Tafel 121

Feder und Pinsel in Tusche, stellenweise braune Tinte. 145 × 210 mm. Rechts am Rand ein Stück Pergament eingesetzt. Oben links unleserliche Nummer (12 ?). Auf der Rückseite ein belangloses, leeres Spruchband in Feder.

Aus einer Serie von sieben Zeichnungen der Universitätsbibliothek in Erlangen (B. 6—12), in welcher BOCK durch das annähernd gleiche Format einiger Blätter und einer teilweise vorhandenen alten Numerierung Teile eines Skizzenbuches erkannte. Während BOCK das Skizzenbuch als das Werk eines österreichischen Künstlers um 1420 bis 1430 ansah und den wechselnden Stil der Blätter durch die Verschiedenheit der Vorlagen zu erklären suchte, hat die weitere Forschung sowohl Unterschiede der Hände als auch der Entstehungsorte angenommen. (Möglicherweise wurden die Skizzen erst nachträglich zu einem Büchlein vereinigt.) BENESCH schließt aus der

hohen Qualität der vorliegenden Zeichnung auf eine Originalschöpfung, vielleicht bestimmt für eine Predella. HALM denkt an den Entwurf für ein Diptychon. Im Stil geht sie eng mit dem Meister der St. Lambrecht Votivtafel zusammen (WINZINGER verweist auf dessen Linzer Kreuztragung), doch dürfte sie nach BENESCH nicht mehr im engsten Werkstattverband entstanden sein, sondern bereits eine regionale Abwandlung dieses Stils verkörpern, die nach Salzburg als Entstehungsbereich weist. Auch OETTINGER ist geneigt, das Blatt nach Salzburg zu lokalisieren und vergleicht es mit dem Salzburger (?) Tafelbild einer Geburt Christi.

Aus der Markgräflichen Sammlung, Ansbach.

Kat. Erlangen, Nr. 6. — O. BENESCH, Kat.-Nr. 25, S. 39. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 106, Taf. 91 a. — WINZINGER, Nr. 12/13, S. XVI.

Erlangen, Universitätsbibliothek.

## SIENESISCH, 1. Hälfte 15. Jahrhundert.

### 287. Bildniskopf.

Silberstift auf Pergament. 186 × 133 mm. Die Überarbeitung mit dem braunen Pinsel läßt die feine Vorzeichnung an der rechten oberen Kopfpartei frei liegen.

Die Einordnung in die sienesische Entwicklung erfolgte durch DEGENHART, der besonders auf Sassetta und als verwandteste Gesichtsbildung auf den hl. Ansanus aus dem Triptychon des Pietro di Giovanni Ambrosi in Asciano hinwies.

Wahrscheinlich 1824 aus der Slg. des Freiherrn Georg von Stengel.

Kat. München, Nr. 1. — W. SCHMIDT, Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu München, 1824, Nr. 21 a (als altflandrisch). — B. DEGENHART, Italienische Zeichnungen des frühen 15. Jhds., Basel 1949, Nr. 22, S. 40.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1.

## STEFANO DA VERONA.

Vgl. Kat.-Nr. 86.

### 288. Die Geißelung Christi.

Tafel 109

Feder in Bister. 284 × 203 mm. Auf der Rückseite S. Thomas Becket und Aufschrift von späterer Hand: „da man di Stefano“.

Erworben 1923. Sammlermarke L. G.

Cent cinquante chefs d'oeuvre de l'Albertina de Vienne, Paris, Bibliothèque Nationale, 1950, Nr. 2. Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 42, Taf. XXXIV.

Albertina Kat. I, Nr. 4. — A. STIX, Albertina N. F. II, 3, 4.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24013

### 289. Schwebender Engel.

Feder in Bister.  $234 \times 172$  mm. Auf der Rückseite eine Kampfszene. DEGENHART verweist auf die Engel der „Madonna im Rosenhag“ des Stefano da Verona im Museum zu Verona. Die Kampfszene der Rückseite steht in engem Zusammenhang zum Reiterkampf der Slg. Lugt, Paris. Beide Reiterszenen werden von FIOCCO als Werke des Stefano da Verona angezweifelt.

Erworben 1923. Sammlermarke L. G.

Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 41, Taf. XXVIII.

Albertina Kat. I, Nr. 5. — A. STIX, Albertina N. F. II, 5. — B. DEGENHART, in: Thieme-Becker XXXI, S. 528. — G. FIOCCO, Disegni di Stefano da Verona, in: Proporzioni III, 1950, S. 62.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24016.

### 290. Drei Studien zu Propheten mit Spruchbändern.

Feder in Bister.  $296 \times 180$  mm. Von späterer Hand die Aufschrift „Stefano Falconeto“.

Nach DEGENHART wohl Vorstudie zu den Fresken am Portal von S. Eufemia in Verona.

Erworben 1923. Sammlermarke L. G. Früher Slg. Moscardo.

Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 46, Taf. XXXVI.

Albertina Kat. I, Nr. 3. — A. STIX, Albertina N. F. II, 7. — B. DEGENHART, in: Thieme-Becker XXXI, S. 528. — G. FIOCCO, Disegni di Stefano da Verona, in: Proporzioni III, 1950, S. 60.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24014.

### 291. Maria einer Verkündigung.

Tafel 108

Feder auf Papier.  $140 \times 100$  mm. Wasserzeichen: Drache. Rückseite alte Aufschrift: „di mano di Stefano“.

Nach DEGENHART wohl um 1430, zwischen Pisanellos Verkündigung in San Fermo und Stefanos Anbetung der Könige in der Brera entstanden.

Alter Bestand des Louvre.

Portraits de femmes, Paris, Orangerie, 1935, Nr. 178.

B. DEGENHART, Italienische Zeichnungen des frühen 15. Jhdts., Basel 1949, S. 34, Nr. 10.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 9831.

## STEFANO DA VERONA (?).

### 292. Geburt Mariae.

Feder in Bister. 176 × 243 mm. Von späterer Hand die Aufschrift: „Stefano Falconeto“.

Die Zuschreibung von STIX an Stefano da Verona sehr zweifelhaft. DEGENHART äußert vorsichtig die Vermutung, daß der Name Stefano eine Verwechslung mit Antonio Falconeto sein könnte, nach Vasari der Bruder des Stefano, von dem bisher keine Werke bekannt sind. MAGAGNATO denkt an einen Künstler in größerer Nähe zur Lombardei, wie z. B. Giovanni Badile.

Erworben 1923. Sammlermarke L. G.

Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 52, Taf. XLI b (L. Magagnato).

Albertina Kat I, Nr. 6. — A. STIX, Albertina N. F. II, 6. — B. DEGENHART, in: Thieme-Becker XXXI, S. 528.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24015.

## SÜDOSTDEUTSCH (?), Ende 14. Jahrhundert.

### 293. Unterweisung Mariae.

Feder in Grauschwarz. 125 × 117 mm. Auf der Rückseite stehende Maria mit dem Schmerzensmann und Maria mit dem Kinde.

Die Zeichnung wurde bereits als böhmisch (HAMPE, FORRER, SCHNÜTGEN), veronesisch (KRISTELLER), rheinisch (SCHILLING) und französisch (LEHRS) bezeichnet. WIEGAND hat neuerdings versucht, die Zeichnung nach Böhmen zu lokalisieren. Das ikonographisch seltene Thema kehrt auf einem sehr verwandten Zeugdruck — gegenüber der Zeichnung seitenverkehrt und um einen Cherub und eine Baldachinarchitektur bereichert — wieder, dessen Lokalisierung aber gleichfalls umstritten ist (Abb. bei J. DELEN, Histoire de la Gravure I, 1924, Taf. II). Der lebendige Ausdruck der singenden Cherubim findet eine Parallele in einer Gruppe von Sängern im Skizzenbuch Giovannino de Grassis in Bergamo (fol. 5), das seinerseits von der französischen Miniaturmalerei beeinflusst ist (Abb. bei B. DEGENHART, Italienische Zeichnungen des frühen



15. Jhdts., Basel 1949, Taf. 2). Die originelle Auffassung der Cherubim ist offenbar von sirenen- oder harpyenähnlichen Fabelwesen abzuleiten, wie sie beispielsweise in einem lombardischen Skizzenbuch der Pierpont Morgan Library aber auch in den Randverzierungen der Wenzelshandschriften auftreten (vgl. F. MURRAY, *Two Lombard Sketch Books*, London o. J., und SCHLOSSER, in: *Jb. Kh. S. XIV*, 1893, Abb. S. 298). Für die ikonographisch bemerkenswerte Darstellung der Madonna mit dem Schmerzensmann im Arm, auf der Rückseite des Blattes hat M. DEMUS-WITTERNIGG auf ein Fresko in der Kirche in Maria Pfarr im Lungau und ein Glasfenster im Dom zu Regensburg — also dem südostdeutschen Kreis angehörende Denkmäler — hingewiesen (*Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* II, 1948, S. 32 ff. und V, 1951, S. 35 ff. Vgl. weiters R. BERLINER, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, in: *Das Münster*, IX, 1956, S. 114). Eine weitere Zeichnung, ein auferstehender Christus, von derselben Hand befindet sich gleichfalls in Nürnberg (Hz. 37).

Aus der Slg. Hans Freiherr von Aufseß.

Deutsche Zeichnungen 1400—1900, München-Berlin-Hamburg 1956, Nr. 2.

E. WIEGAND, *Drei südostdeutsche Federzeichnungen des 14. Jhdts.*, in: *Anzeiger des Germanischen National-Museums*, Nürnberg 1934/35, S. 49 ff. — H. HÖHN, *Die graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1938, S. 35 f.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hz. 38.

## SÜDDEUTSCH, um 1420.

### 294. Gefangennahme Christi.

Silberstift und Feder, laviert, Weißhöhungen auf grau grundiertem Papier. 129 × 199 mm.

Als süddeutsch um 1420 publiziert von PARKER, der auch auf die ikonographisch seltene Darstellung des fliehenden Johannes bei der Gefangennahme Christi aufmerksam machte (Markus XIV. 5, 21/2). HUGELHOFFER vermutet einen Konstanzer Meister um 1400 und verweist auf den engen Zusammenhang mit den gemalten, aus Bregenz stammenden Passionstafelchen in München (Kat.-Nr. 42—45) und der Toggenburg-Bibel in Berlin (Kat.-Nr. 201).

Erworben 1806 von M. Klein.

Dessins des Ecoles allemandes du XVe au XVIIIe siècle, Paris, Louvre, *Cabinet des Dessins*, 1952, Nr. 48.

L. DEMONTS, *Inventaire général des Dessins des Ecoles du Nord, Ecoles allemandes et suisses*, 1938, t. II, Nr. 386. — K. T. PARKER, *Drawings of the Early German Schools*, London 1926, Nr. 2, S. 26. — W. HUGELSHOFER, *Schweizer Handzeichnungen des 15. und 16. Jhdts.*, Freiburg im Breisgau 1928, Nr. 1, S. 25. — STANGE IV, S. 29, Abb. 64.

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 18786.

## **SÜDTIROLISCH, um 1410.**

### **295. Die Krönung Mariae.**

Silberstift und Pinsel in Deckweiß auf grau grundiertem Papier. 182 × 136 mm. Die stellenweise fast unsichtbar zarte Silberstiftzeichnung in jüngerer Zeit mit Bleigriffel nachgezogen.

Die Bestimmungen „südtirolisch“ von BENESCH, der auf die trescenteske Strenge der Komposition hinweist, die noch an die Fresken von Terlan und Tiers aus dem vorausgehenden 14. Jhd. anklängt.

Früher Slg. Koenigs, Haarlem (Lugt 1023 a). 1940 von D. G. van Beuningen dem Museum Boymans geschenkt.

BENESCH, Nr. 6, S. 29.

Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen, Zeichnungen, F. I. 114.

## **SÜDTIROLISCH-VERONESISCH, 1. Hälfte 15. Jahrhundert.**

**Vier Blätter eines heute aufgelösten Skizzenbuches.**

### **296. Vier Buchstaben eines Figurenalphabets: R; S; F; V.**

Rückseite: Drei Männer in einer Felsenlandschaft.

Feder. 296 × 215 mm. Inv.-Nr. 2268 F.

### **297. Höfische Gesellschaft beim Fischfang.**

Rückseite: Bauern bei der Feldarbeit.

Feder. 180 × 211 mm. Inv.-Nr. 2269 F.

### **298. Die hl. Katharina.**

Rückseite: Madonna einer Verkündigung (?).

Feder. 291 × 211 mm. Inv.-Nr. 2272 F.

### **299. Der hl. Georg und die Prinzessin.**

Rückseite: Frau mit Kind, im Hintergrund eine Burg.

Feder. 294 × 216 mm. Inv.-Nr. 2280 F.

Von VAN MARLE und FIOCCO als veronesisch bezeichnet. LONGHI: Maestro del Bambino Vispo. TOESCA und RASMO haben einen Meister nördlich der Alpen angenommen, letzterer brachte das Skizzenbuch mit der steirischen Schule des dritten Jahrzehnts des 15. Jhdts. (Umkreis des Hans von Judenburg) in Zusammenhang. DEGENHART schreibt es einem südtirolischen Künstler zu (Venceslao di Riffiano ?), der aber unmittelbare Kontakte mit der veronesischen Kunst gehabt haben muß. Der Stil der Zeichnungen ist zum Teil unterschiedlich, was durch die Verschiedenheit der Vorbilder eine Erklärung findet. Stilistische Berührungspunkte bestehen vor allem auch zu den Fresken mit den Jahreszeiten im Adlerturm von Trient.

Mostra di strumenti musicali, nei disegni degli Uffizi, Florenz 1952, Nr. 11. Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 86.

P. TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, S. 304. — VAN MARLE VII, S. 294 ff. — L. DEMONTS in: Rivista d'Arte, 1938, S. 332. — B. DEGENHART, Europäische Handzeichnungen, Berlin-Zürich 1943, Nr. 8, S. 165. — B. DEGENHART, Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti (II), in: Arte Veneta VIII, 1954, S. 105. — N. RASMO, Contributi alla storia dell'arte veronese-tridentina, in: Cultura Atesina 1955, S. 7 ff. — G. FIOCCO, Disegni di Stefano da Verona, in: Proporzioni III, 1950, S. 58, Anm. 4. — R. LONGHI in: La Critica d'Arte 1940, S. 184, Anm. 20.

Florenz, Uffizien.

## VERONESISCH, Anfang 15. Jahrhundert.

### 300. Die ohnmächtige Maria von zwei Frauen gestützt.

Feder in Bister. 183 × 142 mm. Wasserzeichen: nach unten geringelte Schlange.

Gruppe von einer Kreuzigung und wahrscheinlich Kopie nach einem (toskanischen ?) Fresko. Dieselbe Komposition, im Stil aber andersartig, in einer Zeichnung im British Museum, London. Eine weitere thematisch verwandte Zeichnung, früher in der Slg. Philipps Fenwick, ist gleichfalls in das British Museum gelangt (POPHAM and POUNCEY, Nr. 351). Das in seinem Charakter noch weitgehend trecentesk anmutende Blatt der Albertina zeichnet sich durch einen besonders lebendigen und psychologisch differenzierten Ausdruck aus.

Erworben 1923, Sammlermarke L. G.

Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 53, Taf. LXXVI a.

Albertina Kat. I, Nr. 1. — A. STIX, Alberina N. F. II, 1. —  
A. E. POPHAM und PH. POUNCEY, Italian Drawings in the British  
Museum, the fourteenth and fifteenth centuries, London 1950, Nr. 282.  
— A. E. POPHAM, Catalogue of Drawings in the collection Philipps  
Fenwick, 1935, Nr. 1.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24022.

## VERONESISCH, Anfang 15. Jahrhundert.

### 301. Die Heilige Dreifaltigkeit mit zwei Halbfiguren von Propheten in Medaillons.

Silberstift und Feder auf rötlich getöntem Grund. 259 × 173 mm.

Die Überzeichnungen mit der Feder vom Künstler selbst durchgeführt, wobei die Hände Gott Vaters von der unteren Kante des Kreuzbalkens auf die obere verlegt wurden. Die Skizze, deren Verwendungszweck (Altarentwurf ?) noch ungeklärt ist, wurde von MAGAGNATO mit der Trinität im Fresko der Glorie des hl. Augustinus in Sant'Eufemia in Verona in Verbindung gebracht und dem Stefano da Verona um 1425 zugeschrieben. Unberücksichtigt dabei bleibt der reiche, nur ganz zart angedeutete Architekturthron sowie die Anordnung der Medaillons, welche mit ihm zusammen eine kompositionelle Einheit zu bilden scheinen.

Früher in den Sgn. Moscardo, Grassi und Lugt. Sammlermarken L. G. 1923 von der Albertina erworben.

Da Altichiero a Pisanello, Verona 1958, Nr. 44, Taf. XXXIII (L. Magagnato).

Albertina Kat. I, Nr. 2. — A. STIX, Albertina N. F. II, 2.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24204.

## WIEN, um 1410—1415.

### 302. Hl. Wenzel und hl. Siegmund.

Feder, grau getuscht, olivbräunlich laviert. 205 × 180 mm. Wasserzeichen: Stern und Halbmond. Die Namensaufschriften später.

Zusammenhang mit den Wenzelstypen der Parlerkunst, aber auch den Herzogsscheiben und den Südturmfiguren von St. Stephan in Wien. Ähnliche grazile, schlanke Gestalten mit verwandten Ritterrüstungen auf dem ungefähr zeitgleichen Epitaph des Ulrich Reichenecker im Grazer Landesmuseum.

Ehemals Slg. von Aretin. 1921 vom Bayerischen Nationalmuseum überwiesen.

BENESCH, Nr. 9, S. 30.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 40444.

## WIEN, um 1420.

### 303. Gnadenstuhl und hl. Dorothea.

Feder in Braun, grau getuscht. 205 × 150 mm. Auf der Rückseite: Architekturskizze, Kopfstudien und ein Drache.

Das Motiv des Gnadenstuhls ist für die österreichische Malerei des frühen 15. Jhdts. von großer ikonographischer Bedeutung. Eine etwas spätere und stilistisch fortgeschrittenere Ausprägung dieses Themas ist der berühmte Londoner Gnadenstuhl (vgl. Kat.-Nr. 60).

Kat. Berlin I, S. 90. — BENESCH, Nr. 17, S. 35.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 7921.

## WIEN oder WIENER NEUSTADT, um 1425—1430.

### 304. Sitzende Maria mit Jesuskind.

Tafel 119

Schwarze Feder, grau getuscht. 177 × 151 mm. Von späterer Hand unten in Bister: „Wolgemut 148 (?)“.

Wohl als Studie für eine Epiphanie entstanden. Zuerst von BUCHNER als österreichisch erkannt. Von SUIDA dem „Meister der Darbringung“ aus der Schule des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel zugeschrieben.

Aus der Slg. Kastner, Wien, erworben 1912.

Zürich Graphische Slg. der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Sommer 1961. Unsere liebe Frau, Aachen 1958, Nr. 116.

Kat. Berlin I, S. 90. — E. BUCHNER, in: Mü. Jb. XIII, 1923, S. 170. — W. SUIDA, Österreichische Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrechts II., Wien 1926, S. 23—24. — O. BENESCH, Nr. 22, S. 38. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 83, Taf. 78.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 4616.



## DER EINBLATTHOLZSCHNITT

In der Zeit um 1400 wird das im Stempel und Zeugdruck schon seit altersher bekannte Hochdruckverfahren auf das nun zu immer größerer Verbreitung gelangende Papier angewendet und es entsteht die erste graphische Drucktechnik: der Holzschnitt. Seine technischen Grundlagen beruhen darin, daß von der auf dem Holzstock aufgetragenen Zeichnung alle diejenigen Teile mit dem Messer oder Meißel herausgeschnitten werden, welche nicht zum Abdruck auf das Papier — in seltenen Fällen auch auf Pergament — gelangen sollen.

Das neue graphische Verfahren tritt zuerst in Form des Einblattholzschnittes in Erscheinung. Bald darauf, schon seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, werden ganze Bilderfolgen und schriftliche Texte als „Blockbücher“ in dieser Technik gedruckt. Schließlich bildet der Hochdruck auch die Grundlage der Gutenbergschen Buchdruckerkunst, die allerdings mit beweglichen und in Metall gegossenen Lettern arbeitend, eine für die Neuzeit unübersehbare Bedeutung erlangen sollte. Wenn die Erfindung des Einblattholzschnittes auch ein wesentliches Glied in dieser für die Zukunft so entscheidenden Entwicklung darstellt, so wächst er anderseits doch vollkommen aus der mittelalterlichen Vorstellungswelt heraus und erweist sich somit als ein typisches Produkt der Zwiespältigkeit jener Epoche.

Der altertümliche Charakter zeigt sich zunächst schon im Thematischen. Während etwa die Zeichnung eine Vielzahl von Äußerungen des religiösen und profanen Lebens, das neue Interesse an der Antike, an der neuentdeckten Natur und allen modischen Details in schillernder Vielgestaltigkeit vor Augen führt, gestaltet der Holzschnitt ausschließlich die geläufigen, religiösen Themen aus der Heilsgeschichte und der Welt der Heiligen. Er steht also durchaus auf dem Boden mittelalterlicher Frömmigkeit und ist weder als Ausdruck des neuerwachten künstlerischen Selbstbewußtseins noch der zur höchsten Verfeinerung gelangten Kultur damaliger Fürstenhöfe zu begreifen. Wenn wir auch wenig über seine ursprüngliche Bestimmung wissen, so ist doch die Annahme berechtigt, daß er Zwecken der religiösen Andacht diene, und zwar in einer neuen, spezi-

fischen Weise. Durch die Möglichkeit der Vervielfältigung entstand eine Situation, die wohl erstmalig eine breitere Bevölkerungsschichte in den persönlichen, privaten Besitz von Kunstwerken brachte. Eine Variante der Verkündigung Mariae aus dem Merodealtar des Meisters von Flemalle (Brüssel, Museum) zeigt in einer bürgerlichen Stube einen Holzschnitt als loses, ungerahmtes Blatt über dem Kamin befestigt. Er stellt den hl. Christophorus dar — einen der volkstümlichsten Schutzheiligen, dessen Bild im Volksglauben vor einem plötzlichen, unvorbereiteten Tod schützt. Solche Bedeutungsgehalte entsprachen einem weitverbreiteten Bedürfnis und haben zweifellos zur Popularisierung des Holzschnittes beigetragen. Wenn sich von der ursprünglichen Produktion auch nur ein geringer Bruchteil — zumeist als Unica — erhalten hat, so legen doch immerhin einige von denselben Stöcken gedruckte Duplikate auch heute noch sichtbares Zeugnis davon ab.

Die enge Bindung an die Vergangenheit kommt aber auch im rein künstlerischen Bereich zum Ausdruck. Im frühen Holzschnitt fällt nicht nur die plastische Körpermodellierung weitgehend weg, auch die Raumwiedergabe beschränkt sich auf Andeutungen. Es dominiert die reine Linie, welche vollendetste „abstrakte“ Klangwirkungen in der Fläche hervorzurufen vermag.

Der Einblattholzschnitt ist zumeist koloriert, wobei die Farbe sehr selbständige, eigene Wege gehen kann. Ob die Arbeit des Zeichners, Xylographen und Malers in dieser frühen Zeit auf eine Person vereinigt war oder — wie später häufig — sich auf mehrere Hände verteilte, bleibt dabei eine offene Frage. Manchmal ist der ganze Hintergrund gleichmäßig farbig gefüllt und trägt wesentlich zur Intensivierung der Bildidee bei. Als Beispiel sei eine Kreuzigung erwähnt, deren düsterer schwarzer Grund zusammen mit den leuchtend roten Blutstropfen des Heilands den Ausdrucksgehalt des Blattes entscheidend mitbestimmt (Kat.-Nr. 312). Der blutrote Hintergrund der Lambacher Pietà wiederum drückt fast schreiend den Schmerz der Madonna um ihren toten Sohn aus (Kat.-Nr. 326). Es waren vor allem solche Qualitäten, die dem Einblattholzschnitt die Bezeichnung „primitiv“ eingetragen haben, welche jedoch im positiven Sinn, als Wert der Ursprünglichkeit verstanden sein will. Hier wird trotz oft höchster künstlerischer Vollendung die Nähe zur expressiven Volkskunst spürbar, zugleich aber auch seine besondere Wertschätzung in der Zeit des Expressionismus verständlich.

Zweifellos liegt in diesem besonderen Charakter des Holzschnittes auch einer der Gründe, warum die Bestimmung des historischen Or-

tes so schwer gelingt, warum der alte Streit über Ort und Zeit seiner Entstehung noch immer nicht endgültig entschieden ist. Abgesehen von Argumenten der Provenienz oder ikonographischen Erwägungen, die bereits einige wichtige Anhaltspunkte ergeben haben, kann allein die Stilkritik zur Lösung dieser Frage beitragen. Gerade aber dem Versuch, Werke der Malerei, der Zeichnung oder Plastik zum Vergleich heranzuziehen, stellen sich durch die Eigenart des Holzschnittes nicht unerhebliche Schwierigkeiten entgegen. Jedenfalls ist eine Angabe des Entstehungsortes und Erstellung einer differenzierteren Chronologie im Bereich des frühesten Holzschnittes nur auf einer weitgehend hypothetischen Basis möglich. Beide Probleme der Lokalisierung und Datierung sind nur im Zusammenhang zu lösen und es bedürfte einer neuerlichen Sichtung des gesamten Materials und seiner Konfrontierung mit den neuen Forschungsergebnissen in den anderen figürlichen Künsten, um eine neue Ordnung zu gewinnen.

Aus dieser Anonymität tritt der Holzschnitt in einigen Blättern ungefähr seit Ende des ersten Jahrhundertviertels. Die im Holzstock eingeschnittene Jahreszahl 1423 auf einem aus dem Kloster Buxheim stammenden, sich jetzt in der Rylands Library, Manchester, befindlichen Christophorus (Schreiber 1349) dürfte sein Entstehungsdatum bezeichnen. (Die Jahreszahl 1418 auf einem anderen Einblattholzschnitt, eine Madonna und vier Heilige darstellend, ist aus stilistischen Gründen kaum in diesem Sinne zu interpretieren.) Der gekreuzigte Christus des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, wird durch das Wappen ziemlich eindeutig nach Tegernsee lokalisiert (Kat.-Nr. 331). In dem Blatt der Albertina, Christus den hl. Bernhard umarmend, tritt uns in dem „ierg haspel ze Bibrach“ die erste Künstlersignatur entgegen, die zugleich nach Schwaben als Entstehungsbereich weist (Kat.-Nr. 320).

Aufschlußreich ist, daß der Einblattholzschnitt in dieser fortgeschritteneren Phase auch mit bestimmten, aus der Malerei her bekannten Künstlerpersönlichkeiten in Zusammenhang gebracht werden kann. K. Bauch's Zuschreibung einiger bis dahin sehr spät angesetzter Blätter an den Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins, hat ein positives Echo gefunden. O. Benesch gelang es, dem Meister der St. Lambrecht'ser Votivtafel, zwei Holzschnitte (Verkündigung und Heimsuchung) zuzuweisen, deren graphische Struktur wie eine Umsetzung seines lockeren, skizzierenden Zeichenstils anmutet (Kat.-Nr. 322). Hier beginnt sich bereits der folgende Weg des Holzschnittes abzuzeichnen. Er wetteifert mit der Malerei, der Zeichnung und seiner graphischen Schwesterkunst — dem Kupferstich. Bedeutende Künstlerpersönlichkeiten bedienen sich

seiner, die plastisch räumliche Bildorganisation, die Modellierung und Lichtprobleme beginnen eine immer größer werdende Rolle zu spielen. Ihren Höhepunkt finden diese Bestrebungen an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert in der Kunst Albrecht Dürers, dessen Holzschnitte sich in Wesen und Zielsetzung bereits weit von den originellen „primitiven“ Anfängen entfernt haben.

Wien

Erwin Mitsch

A. BLUM, *Les origines de la gravure en France*, Paris-Brüssel 1927. — H. BOUCHOT, *Les deux cents incunables xylographiques du Département des Estampes*, Paris 1903. — FR. COURBOIN, *Histoire illustrée de la gravure en France*, t. I, Paris 1923. — A. J. J. DELEN, *Histoire de la gravure I*, Paris-Brüssel 1924. — O. FISCHER, *Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik*, München 1951. — C. GLASER, *Gotische Holzschnitte*, Berlin o. J. — F. M. HABERDITZL, *Die Einblattholzschnitte des 15. Jhdts. in der Hofbibliothek zu Wien*, Wien 1920. — A. M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, Vol. I, London 1935. — J. JAHN, *Beiträge zur Kenntnis der ältesten Einblattdrucke*, Straßburg 1927 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 252). — P. KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1911. — P. A. LEMOISNE, *Les xylographies du XIVE et du XVe siècle au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, t. I, Paris 1927. — W. MOLSDORF, *Gruppierungsversuche im Bereiche des ältesten Holzschnittes*, Straßburg 1911 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 139). — W. L. SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure au XVe siècle*, Berlin-Leipzig 1891—1911, 8 Bde. — W. L. SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jhdts*, Leipzig 1926—1930, 8 Bde. — *Einblattdrucke des 15. Jhdts*, hrsg. von Paul HEITZ 1899—1942, 100 Bde.

## EINBLATTHOLZSCHNITTE

### BAYERISCH, um 1410—1425.

#### 305. Hl. Dorothea.

Tafel 159

Einblattholzschnitt, koloriert. 270 × 190 mm.

Nach der Legende überbrachte das Jesuskind der hl. Dorothea einen Korb mit Blumen (Früchten). Der Hintergrund durch einen Rosenstrauch mit zehn Blüten flächig gefüllt.

Aus dem Einband einer 1410 geschriebenen und früher dem Kloster St. Zeno bei Reichenhall gehörenden Handschrift abgelöst. 1884 in die Hof- und Staatsbibliothek, München, überwiesen.

Inkunabeln, München 1957, Nr. 388.

SCHREIBER 1395. — Slg. HEITZ, Bd. 30, Taf. 7. — GLASER 7. — KRISTELLER, S. 26. — HIND, S. 99, Fig. 40. — BOUCHOT, S. 134. — MOLSDORF, S. 8 f. — FISCHER, S. 105, Abb. 76.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 171.506.

### BAYERISCH, um 1410—1420.

#### 306. Die Marter des hl. Sebastian.

Einblattholzschnitt, koloriert. 265 × 200 mm.

Befand sich im Einband der gleichen Handschrift von 1410 aus dem Kloster St. Zeno wie das vorhergehende Blatt (Kat.-Nr. 305) und ist mit diesem wohl in derselben Werkstatt entstanden.

Inkunabeln, München 1957, Nr. 399.

SCHREIBER 1677. — Slg. HEITZ, Bd. 30, Taf. 8. — GLASER 8. — KRISTELLER, S. 26. — HIND, S. 99. — BOUCHOT, S. 138. — MOLSDORF, S. 9 f. — JAHN, S. 35 ff., Abb. 13. — BLUM, S. 28, Pl. XVI. — FISCHER, S. 105.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 171.505.

### BAYERISCH-ÖSTERREICHISCH, um 1400—1410.

#### 307. Die Kreuztragung.

Einblattholzschnitt. 269 × 399 mm.

Stilistisch den beiden Holzschnitten des Todes und der Krönung Mariae in München verwandt (Kat.-Nr. 309), die auf je einem halben Bogen desselben Papierformates gedruckt sind. Nach HABERDITZL



vertritt die Kreuztragung allem Anschein nach eine ältere Formauffassung derselben Werkstatt. Ein zweites Exemplar, gleichfalls unkoloriert, in der Sammlung des Baron Edmond de Rothschild, Paris (BLUM, Nr. 7., Pl. VI).

Im Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien auf dem Deckel eines Registraturbuches der Kanzlei des Kaisers Siegmund (1368—1437) aufgefunden (um das Jahr 1862).

Die großen Primitiven, Wien, Albertina, Sommer 1950, Nr. 3.

SCHREIBER 336 m. — HABERDITZL 47, Taf. XXIII. — GLASER, S. 50 (bei Nr. 2). — HIND, S. 117. — BLUM, S. 22 ff., Pl. VI.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1930/48.

## **BAYERISCH-ÖSTERREICHISCH, um 1410—1420.**

### **308. Hl. Dorothea und hl. Margareta.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 202 × 135 mm.

Das Blatt ist ein Gegenstück zu einer Darstellung der hl. Barbara und hl. Katharina im Berliner Kupferstichkabinett (Sch. 1264 m).

Aus der Slg. Graf Harrach, Wien.

Neuerwerbungen alter Meister 1950—1958, Wien, Albertina, 1958, Nr. 2.

SCHREIBER 1404 m. — HIND, S. 117.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1950/569.

## **BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1410.**

### **309. Der Tod Mariae.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 195 × 267 mm.

Gegenstück zu einer Krönung Mariae in der Graphischen Sammlung München (Sch. 729).

Alter Bestand der Münchner Sammlung.

Inkunabeln, München 1957, Nr. 357.

SCHREIBER 709. — Slg. HEITZ, Bd. 30, Taf. 1. — GLASER 13. — KRISTELLER, S. 26. — HIND, S. 144. — BOUCHOT, S. 131. — BLUM, S. 27, Pl. XIII. — MOLSDORF, S. 15, Taf. V. — FISCHER, S. 107.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 118.110.

**BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1410—1420.****310. Verkündigung und Geburt Christi.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 288 × 198 mm.

Beide Szenen untereinander auf einem Holzstock, ähnlich wie in Blockbüchern, angeordnet. Die Inschriften auf der Banderole des Erzengels Gabriel und zwischen den Darstellungen von alter Hand schriftlich hinzugefügt. Abdrucke der unteren Hälfte mit der Geburt Christi in der Münchner Graphischen Sammlung und in der Albertina, Wien, beide nicht koloriert.

Alter Bestand der Münchner Sammlung.

Inkunabeln, München 1957, Nr. 348.

SCHREIBER 51 und 65. — Slg. HEITZ, Bd. 30, Taf. 4. — GLASER 3. — HIND, S. 114, Fig. 49. — BOUCHOT, S. 135. — MOLSDORF, S. 6. — FISCHER, S. 105, Abb. 75.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 118.163.

**BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1410—1425.****311. Vier Heilige (Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Sebastian, Antonius Eremita).**

Einblattholzschnitt, koloriert. 190 × 270 mm.

Alter Bestand der Münchner Sammlung.

Inkunabeln, München 1957, Nr. 404.

SCHREIBER 1771. — Slg. HEITZ, Bd. 30, Taf. 5. — GLASER 4. — HIND, S. 117. — MOLSDORF, S. 8.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 118.261.

**BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1420.****312. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 260 × 185 mm. Wasserzeichen: Jagdhorn.

Alter Bestand der Münchner Sammlung.

Inkunabeln, München 1957, Nr. 352.

SCHREIBER 389. — Slg. HEITZ, Bd. 30, Taf. 6. — GLASER 5. — KRISTELLER, S. 29. — HIND, S. 117. — BOUCHOT, S. 140. — MOLSDORF, S. 7, Taf. II. — FISCHER, Abb. 77.

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 118.123.

**BÖHMISCH-MÄHRISCH (OLMÜTZ ?), um 1410.****313. Die Ruhe der hl. Familie auf der Flucht.**

Tafel 152

Kolorierter Einblattholzschnitt.  $284 \times 212$  mm. Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Rosette, nicht bei Briquet (ähnlich Briquet 14745).

War im Hinterdeckel des Einbandes der Handschrift 2800 in der Hofbibliothek eingeklebt, wie aus den gleichen Spuren der Wurmlöcher im Holzschnitt und im Buchdeckel ersichtlich ist. Das Papier ist dasselbe und hat das gleiche Wasserzeichen wie das Papier des ganzen Handschriftencodex. Dieser ist ein Sammelband, wahrscheinlich als Kopienbuch angelegt und enthält als ältestes und 1410 datiertes Hauptstück eine Abschrift der ins Deutsche übertragenen Briefe der Väter über den hl. Hieronymus, welche Johann VIII., Bischof von Olmütz, der Markgräfin Elisabeth von Mähren widmete. Daraus und aus der Tatsache, daß auf dem Vorderdeckel, ebenfalls nachweisbar durch die Wurmlöcher, der Holzschnitt des hl. Hieronymus klebte (Kat.-Nr. 314), welcher als künstlerischer Schmuck des ersten Hauptstückes diente, ergeben sich die Anhaltspunkte für die Datierung und Lokalisierung beider Holzschnitte.

Die großen Primitiven, Wien, Albertina, Sommer 1950, Nr. 5.

SCHREIBER 637. — HABERDITZL 41, Taf. XVII. — GLASER 17. — KRISTELLER, S. 26. — HIND, S. 97 f., Fig. 39. — BOUCHOT, S. 136. — BLUM, Pl. XII. — DELEN, Pl. IV/3. — MOLS-DORF, S. 27 ff., Taf. VII. — JAHN, S. 26, Abb. 9. — HUGELSHOFER, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I, 1924, S. 36. — FISCHER, S. 108, Abb. 78.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1930/69.

**BÖHMISCH-MÄHRISCH (OLMÜTZ ?), um 1410.****314. Hl. Hieronymus.**

Tafel 153

Einblattholzschnitt, koloriert.  $268 \times 193$  mm.

Klebte auf dem Vorderdeckel der Handschrift 2800 der Wiener Hofbibliothek und ist auf das gleiche Papier gedruckt (vgl. Kat.-Nr. 313). Die gleiche Komposition im Gegensatz auf einem Holzschnitt in Berlin (Sch. 1535), der aus dem Kloster Oliva stammt. Beide entstammen wahrscheinlich derselben Werkstatt, der wir die Ruhe auf der Flucht verdanken.

Die großen Primitiven, Wien, Albertina, Sommer 1950, Nr. 6.

SCHREIBER 1536. — HABERDITZL 135, Taf. LXXXIV. —  
HIND, S. 97. — MOLSDORF, S. 32.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1930/161.

## **BÖHMISCH-ÖSTERREICHISCH, um 1410—1430.**

### **315. Der hl. Franz von Assisi und der hl. Ludwig von Toulouse.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 276 × 184 mm. Eingeklebt in die Innenseite des vorderen Deckels der Handschrift II, 529 (2. Bd.), die 1440 im Auftrag des Abtes Heinrich von St. Lambrecht zu Mariazell in der Obersteiermark geschrieben und vollendet wurde.

Stilverwandt der Ruhe auf der Flucht (Kat.-Nr. 313), aber weniger sorgfältig ausgeführt und vermutlich auch später. Auf der Innenseite des hinteren Deckels der Einblattholzschnitt hl. Antonius der Einsiedler.

Benediktinerstift St. Lambrecht.

Slg. HEITZ, Bd. 42, Taf. 1. — GLASER 19. — HIND, S. 127.

Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 529, 2. Bd.

## **FRANZÖSISCH (BURGUND), um 1400—1415.**

### **316. Die Geißelung Christi.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 136 × 98 mm.

Die Lokalisierung nach Frankreich (Burgund) erfolgte besonders auf Grund der Verwandtschaft mit dem berühmten „Bois Protat“. Dieser älteste erhaltene und wahrscheinlich für den Zeugdruck bestimmte Holzstock dürfte noch dem Ende des 14. Jhdts. entstammen und wurde nahe der ehemaligen Abtei La Ferté sur Grosne, Burgund, gefunden (BLUM, Pl. II und III).

Erworben 1832 von M. Hennin.

Religieuze Volksprenten uit de Middeleeuwen, Rotterdam 1951, Nr. 6.

SCHREIBER 288. — LEMOISNE VI. — COURBOIN 11. — BOUCHOT, S. 15. — BLUM, Pl. XVII/19. — HIND, S. 120.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

## **FRANZÖSISCH (BURGUND), um 1400—1415.**

### **317. Kreuztragung.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 144 × 107 mm.

Steht der Geißelung Christi (Kat.-Nr. 316) nahe.

Erworben 1832 von M. Hennin.

Religieuze Volksprenten uit de Middeleeuwen, Rotterdam 1951, Nr. 7.

SCHREIBER 342. — LEMOISNE VII. — COURBOIN 12. — BOUCHOT, S. 25. — BLUM, Pl. VII, 9. — HIND, S. 117. — P. A. LEMOISNE, in: Bull. Acad. Beaux-Arts VI, 1930, S. 96.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

## FRANZÖSISCH (?), um 1400—1425.

### 318. Christus am Ölberg.

Einblattholzschnitt, koloriert. 260 × 185 mm.

Die charakteristischen schleifenförmigen Ösen in den Falten, welche BOUCHOT zur Annahme eines „Maitre aux Boucles“ geführt haben, sind nicht als Kennzeichen einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit, sondern als eine Stilform der Zeit zu werten. Sie finden sich nicht nur in zahlreichen Einblattholzschnitten, sondern ebenso z. B. im Braunschweiger Skizzenbuch (vgl. JAHN, Abb. 12, und Kat.-Nr. 245).

Erworben 1839 von M. Hennin.

Religieuze Volksprenten uit de Middeleeuwen, Rotterdam 1951, Nr. 5.

SCHREIBER 185. — LEMOISNE V. — COURBOIN 9. — BOUCHOT, S. 9. — BLUM, Pl. IX, 11. — GLASER, S. 11. — HIND, S. 99, 114, 126, 168, Fig. 50. — MOLSDORF, S. 5 ff. — JAHN, S. 29 f.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

## FRANZÖSISCH oder SÜDDEUTSCH, um 1400—1420.

### 319. Hl. Benignus (hl. Erasmus).

Einblattholzschnitt, koloriert. 271 × 132 mm.

Der dargestellte Bischof wurde bereits als St. Cassian, St. Benignus (BOUCHOT), St. Quentin (DELEN) und St. Erasmus (SCHREIBER) gedeutet. Die größte Wahrscheinlichkeit hat letztere Deutung für sich, da SCHREIBER auf einem späteren Holzschnitt mit den 12 Martern des hl. Erasmus (Sch. 1409 x) die seltene Darstellung des Heiligen mit den von Pfriemen durchbohrten Fingern nachweisen konnte. Ein verwandter Holzschnitt mit dem hl. Wolfgang (Sch. 1734) in der Slg. Edmond de Rothschild, Paris. Da beide Heilige besonders in Süddeutschland verehrt werden, ist die Möglichkeit einer Entstehung der Holzschnitte in diesem Gebiet nicht von der Hand zu weisen.



Erworben 1839 von M. Hennin.

Religieuze Volksprenten uit de Middeleeuwen, Rotterdam 1951, Nr. 2.  
 SCHREIBER 1315. — LEMOISNE II. — COUBOIN 10. — BOUCHOT, S. 87. — BLUM, Pl. XI, 13. — DELEN, S. 38, Pl. IV. — HIND, S. 117 f., Fig. 51. — P. A. LEMOISNE, in: Bull. Acad. Beaux-Arts VI, 1930, S. 96. — MOLSDORF, S. 14. — W. L. SCHREIBER, in: Zeitschrift für Christliche Kunst 1908, S. 88—89.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

## HASPEL VON BIBERACH, Jerg.

Nach Nagler zwischen 1430 und 1440 gestorben.

### 320. Der hl. Bernhard wird vom Gekreuzigten umarmt.

Tafel 154

Einblattholzschnitt, koloriert. 282 × 204 mm. Wasserzeichen: Jagdhorn. Aufschrift mit Tinte: „Sermones de tempore per circulum anni“. In Holz geschnitten: „Jerg haspel ze Bibrach“ — die älteste Kunstsignatur, die uns im Holzschnitt überliefert ist. Wappen der Abtei von Ebrach.

Wiedergegeben ist ein Ereignis aus dem Leben des hl. Bernhard von Clairvaux. Als dieser im Kloster Moris vor einem Kruzifix mit besonderer Andacht betete, neigte sich Christus zu ihm und umarmte ihn. Die Szene wird durch eine baldachinartige Architektur gerahmt, die zugleich den Kirchenraum andeutet. Gegen die Jahrhundertmitte wird dann die Rahmung der Holzschnitte mit breiten, ornamentalen Bändern sehr häufig.

Erworben 1849 von der Hofbibliothek vom Antiquar Matthäus Kupitsch in Wien.

Die großen Primitiven, Wien, Albertina, Sommer 1950, Nr. 10.

SCHREIBER 1271. — HABERDITZL 120, Taf. LXXIII. — GLASER 27. — KRISTELLER, S. 31. — HIND, S. 128, Fig. 55. — BOUCHOT, S. 156. — BLUM, S. 32, Pl. XXIII. — FISCHER, S. 108.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1930/133.

## MEISTER DES FRANKFURTER PARADIESGÄRTLEINS, um 1420.

### 321. Madonna mit der Rose.

Einblattholzschnitt, koloriert. 145 × 105 mm. Eingeklebt in das Manuskript 271 der Stadtbibliothek in Kolmar.

Maria sitzt mit dem Christuskind in einem kleinen eingezäunten Gärtlein, dem „hortulus conclusus“. BAUCH hat das Blatt mit einigen anderen dem „Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins“ zugeschrieben.

Unsere Liebe Frau, Aachen 1958, Nr. 35.

SCHREIBER 1060. — Slg. HEITZ, Bd. 17, Nr. 2. — K. BAUCH, Holzschnitte vom Meister des „Frankfurter Paradiesgärtleins“, in: Oberrheinische Kunst V, 1933, S. 164 ff. — STANGE IV, S. 65, Abb. 89. — E. M. VETTER, Maria im Rosenhag, Düsseldorf 1956, S. 16, Pl. IV. — J. GEISLER, Oberrheinische Plastik um 1400, Berlin 1957, S. 17, Pl. 27.

Colmar, Bibliothèque de la ville.

## MEISTER DER VOTIVTAFEL VON ST. LAMBRECHT.

Vgl. Kat.-Nr. 54 ff. und 263.

### 322. Die Verkündigung Mariae.

Tafel 156

Kolorierter Einblattholzschnitt. 288 × 202 mm. Auf dem Spruchband des Engels: „Ave gracia plena dominus tecum“, in Holz geschnitten, mit Tinte übergangen. Im Buche Mariae: „ecce ancilla domini fiat“. Der Holzschnitt ist eingeklebt im Vorderdeckel der Handschrift Ser. nov. 3259 aus der Hofbibliothek. Auf dem Hinterdeckel der Handschrift befindet sich der Holzschnitt: Die Begegnung von Maria und Elisabeth, vom selben Meister. Die Zuschreibung beider Holzschnitte an den Meister der St. Lambrechter Votivtafel erfolgte durch BENESCH.

Aus der Studienbibliothek in Olmütz, erworben 1914.

Die großen Primitiven, Wien, Albertina, Sommer 1950, Nr. 15.

Nicht bei SCHREIBER. — HABERDITZL, Nr. 39, Taf. XV. — BUCHNER, in: Mü. Jb. XIII, 1923, S. 171. — HUGELSHOFER, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I, 1924, S. 36. — O. BENESCH, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jb. Kh. S., N. F. II, 1928, S. 69. — K. OETTINGER, Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938, S. 87 ff., Taf. 72. — HIND, S. 127 f. — FISCHER, S. 114.

Wien, Albertina, Ser. nov. 3259.

## OBERDEUTSCH, um 1410.

### 323. Christus in der Kelter.

Tafel 155

Einblattholzschnitt, koloriert. 290 × 206 mm.

Der bildlichen Darstellung „Christus in der Kelter“ liegt eine Schriftstelle des Propheten Isaias (63, 1—3) zugrunde, welche von den

christlichen Schriftauslegern als Vorhersage des Opfertodes Christi gedeutet wurde. Christus ist leidend unter dem Druck des Kelterbalkens dargestellt, das ihm ausgepreßte Blut sammelt sich im Keltertrog und wird in einen Meßkelch geleitet. (Zur Ikonographie vgl. A. WECKWERTH, Christus in der Kelter, Ursprung und Wandlung eines Bildmotives, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Festgabe für H. R. Rosemann, 1960, S. 95 ff. und Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte III, S. 678). Ein sehr verwandter, späterer Holzschnitt in der Landesbibliothek Karlsruhe (Slg. HEITZ, Bd. 27, Taf. 6) zeigt einige Hinzufügungen: Gott Vater greift in die Handhaben der Presse, aus dem Bottich fließt Blut in den Kelch, ferner einen Engel und Spruchbänder. JAHN hält ihn für eine bereicherte Kopie nach dem Nürnberger Holzschnitt, STENGEL und SCHREIBER vermuten ein gemeinsames Vorbild für beide.

Aus der Staatsbibliothek München.

Inkunabeln, München 1957, Nr. 365. Der Holzschnitt, München 1951, Nr. 5. Der deutsche Holzschnitt 1420—1570, 100 Einblattholzschnitte aus dem Besitz des Germanischen National-Museums, Tübingen-Ravensburg 1959, Nr. 3.

SCHREIBER 841. — W. STENGEL, Holzschnitte im Kupferstichkabinett des Germanischen National-Museums zu Nürnberg, Berlin 1913, IV. — GLASER 1. — HIND, S. 123. — BOUCHOT, S. 142. — BLUM, Pl. XXVI. — JAHN, S. 63 ff., Abb. 28, 29. — FISCHER, S. 104, Abb. 74.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, H. 4.

## ÖSTERREICHISCH, um 1400.

### 324. Hl. Christophorus.

Tafel 158

Einblattholzschnitt. 246 × 192 mm. Wasserzeichen: unregelmäßiger Ochsenkopf.

Ein zweites, am linken Rand stark beschnittenes Exemplar in der Sammlung des Barons Edmond de Rothschild, Paris (BLUM, Pl. VIII).

Der deutsche Holzschnitt 1420—1570, 100 Einblattholzschnitte aus dem Besitz des Germanischen National-Museums, Tübingen-Ravensburg 1959, Nr. 1, Abb. 56. Inkunabeln, München 1957, Nr. 384.

SCHREIBER 1355. — W. STENGEL, Holzschnitte im Kupferstichkabinett des Germanischen National-Museums zu Nürnberg, Berlin 1913, II. — GLASER 2. — KRISTELLER, S. 26. — HIND, S. 120. — BOUCHOT, S. 148. — MOLSDORF, S. 32.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, H. I.

**ÖSTERREICHISCH, um 1410—1420.****325. Gnadenstuhl.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 131 × 97 mm.

Aus dem Stift Lambach in Oberösterreich, wo er als Spiegel im Vorderdeckel der Handschrift 463 (Sammelband des 15. Jhdts. mit theologischen Traktaten und Gebeten) eingeklebt war.

Österreichische Malerei und Graphik der Gotik, Wien 1934, Holzschnitte, Nr. 2. Die großen Primitiven, Wien, Albertina, Sommer 1950, Nr. 1.

SCHREIBER 741 a. — Slg. HEITZ, Bd. 34, Taf. 3.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1926/1365.

**ÖSTERREICHISCH, um 1410—1420.****326. Vesperbild aus Stift Lambach.**

Tafel 157

Einblattholzschnitt, koloriert. 201 × 137 mm.

Dieses für die Plastik um 1400 so bedeutende Thema fand auch im frühen Holzschnitt seine Gestaltung. JAHN hat für das Lambacher Vesperbild eine direkte Einwirkung eines plastischen Vorbildes angenommen und zieht zum Vergleich die Breslauer Madonna heran.

Befand sich als Kanonblatt in der Handschrift 333 (begonnen 1430, vollendet 1434) der Stiftsbibliothek von Lambach.

Österreichische Malerei und Graphik der Gotik, Wien 1934, Holzschnitte, Nr. 3. Exposition d'Art Autrichien, Paris 1937, Nr. 67. Die großen Primitiven, Wien, Albertina, Sommer 1950, Nr. 4.

SCHREIBER 972 a. — Slg. HEITZ, Bd. 34, Taf. 1. — HIND, S. 121. — JAHN, S. 16 ff., Abb. 1.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1925/236.

**ÖSTERREICHISCH-BAYERISCH, um 1410—1430.****327. Hl. Leonhard.**

Einblattholzschnitt, koloriert. 267 × 195 mm. Auf die Innenseite des hinteren Deckels der Handschrift II. 243 aufgeklebt. Am vorderen Deckel befindet sich der ungefähr zeitgleiche Einblattholzschnitt Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.

Der hl. Leonhard genießt als Beschützer des Viehes besonders in den Alpenländern Verehrung, so daß schon aus dieser ikonographischen Erwägung heraus eine Entstehung im österreichisch-bayerischen Raum wahrscheinlich wird.

Nikolaus von Zwittau. Kirche von Mariazell. Benediktinerstift St. Lambrecht.

Slg. HEITZ, Bd. 42, Taf. 2. — GLASER 11 und 12.

Graz, Universitätsbibliothek Ms 243.

## ÖSTERREICHISCH, um 1430.

### 328. Vesperbild aus Maihingen.

Einblattholzschnitt. Brauner Reiberdruck auf Pergament. 173 × 225 mm.

Das Blatt ist zeitlich etwas später als das Lambacher Vesperbild anzusetzen. Der Aufbau ist flächiger und weniger streng, die Beziehung zur Plastik nicht so evident. Zugleich ist ein stärkerer Realismus in den Details festzustellen.

Aus der Fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen. Exposition d'Art Autrichien, Paris 1937, Nr. 65. Österreichische Malerei und Graphik der Gotik, Wien 1934, Holzschnitte, Nr. 4. Die großen Primitiven, Wien, Albertina, Sommer 1950, Nr. 9.

SCHREIBER 973. — Slg. HEITZ, Bd. 40, Taf. 8. — GLASER 25. — BOUCHOT, S. 158. — HIND, S. 121, Fig. 53. — DELEN, Pl. IV/1. — JAHN, S. 16 ff., Abb. 2. — FISCHER, S. 108, Abb. 80.

Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1934/170.

## SALZBURGISCH oder NIEDERDEUTSCH, um 1420—1430.

### 329. Messe des hl. Gregor.

Einblattholzschnitt, koloriert. 268 × 196 mm.

Die Legende, nach der sich bei einer von Papst Gregor dem Großen gefeierten Messe die Gestalt des Brotes vor den Augen der Anwesenden in den blutigen Leib Christi verwandelte, ist ein wichtiges und im Holzschnitt besonders häufig gestaltetes Thema der spätmittelalterlichen Kunst. Zumeist tritt es in Verbindung mit der Darstellung der sogenannten Waffen oder Wappen Christi auf — das sind die Marter- und Leidenswerkzeuge Christi, dazu häufig auch Köpfe und ganze Figuren der an der Passion beteiligten Personen. Auf diese Weise wird die eigentliche Geschichte des Wunders in den Hintergrund gedrängt und es entsteht ein Andachtsbild, welches das Erlösungswerk Christi veranschaulichen soll. Auch in diesem Holzschnitt ist der hl. Gregor nicht mehr als zelebrierender Priester, sondern kniend, in Anbetung und Meditation versunken, wiedergegeben. Als Entstehungsart dieses prachtvollen Holzschnittes denkt MOLS-



DORF an Bayern oder Salzburg, SCHREIBER und GLASER hingegen an das niederrheinische bzw. niederdeutsche Gebiet.

SCHREIBER 1461. — M. LEHRS, Holzschnitte der 1. Hälfte des 15. Jhdts. im Kupferstichkabinett zu Berlin, 1908, Taf. III. — GLASER 10. — KRISTELLER (3. Aufl. 1921), S. 26. — HIND, S. 117. — MOLSDORF, S. 19. — M. GEISBERG, Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer, Berlin 1939, S. 26.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett,  
Inv.-Nr. 200-1.

## SÜDOSTDEUTSCH, um 1420—1430.

### 330. Hl. Christophorus.

Einblattholzschnitt. 271 × 190 mm.

Nach SCHREIBER vielleicht ein Gegenstück zu einem hl. Wolfgang (Sch. 1733), der in einem Olmützer Missale eingeklebt war und gegen 1430 entstanden sein dürfte. Das Fragment eines Blattes, welches dem hl. Christophorus im Gegensinn genau entspricht, auf der Innenseite des Hinterdeckels der Handschrift Cod. Ms. fol. 113, München U. B. (vgl. Slg. HEITZ, Bd. 51, S. 6).

SCHREIBER 1352. — M. LEHRS, Holzschnitte der 1. Hälfte des 15. Jhdts. im Kupferstichkabinett zu Berlin, 1908, Taf. V. — GLASER 16. — KRISTELLER (3. Aufl. 1921), S. 26. — HIND, S. 120. — M. FRIEDLÄNDER, Der Holzschnitt (2. Aufl. 1921), S. 19. — M. GEISBERG, Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer, Berlin 1939, S. 26. — MOLSDORF, S. 20.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.  
Inv.-Nr. 176-1.

## TEGERNSEE, um 1430.

### 331. Christus am Kreuz mit Wappen vom Kloster Tegernsee.

Einblattholzschnitt, koloriert. 410 × 273 mm. Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Krone und Kreuz.

Die Wappen von Tegernsee sind mit einem gesonderten Holzstock gedruckt, die Bemalung des ganzen Holzschnittes ist aber einheitlich. Ein zweites, ringsum beschnittenes Exemplar in der Graphischen Sammlung München (Slg. HEITZ, Bd. 30, Taf. 9), ebenfalls mit den zwei Wappen von Tegernsee, die daher, entgegen der Meinung von Bouchot, den Ort der Entstehung bezeichnen dürften.

Ehemalige Hofbibliothek München.

Aus Oberbayern und Tirol, Nürnberg 1956. Der deutsche Holzschnitt 1420—1570, 100 Einblattholzschnitte aus dem Besitz des Germanischen National-Museums, Tübingen-Ravensburg 1959, Nr. 6. Inkunabeln, München 1957, Nr. 371.

SCHREIBER 932. — W. STENGEL, Holzschnitte im Kupferstichkabinett des Germanischen National-Museums zu Nürnberg, Berlin 1913, III. — GLASER 9. — KRISTELLER, S. 26. — HIND, S. 108. Fig. 45. — BOUCHOT, S. 147. — MOLSDORF, S. 13.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, H. 5583.

## ZEUGDRUCKE

### ÖSTERREICHISCH, um 1400.

#### 332. Hochzeit von Kana.

Leinen,  $122 \times 85$  cm.

Dieses Stück gehört zu den wichtigsten und bedeutendsten Zeugnissen des gotischen Stoffdruckes und zugleich auch zu den besten Belegen, die den unmittelbaren künstlerischen Zusammenhang des Textildruckes mit den Anfängen des Holzschnittes beweisen. Auch in seiner heutigen Form, die nur mehr die Hälfte des ursprünglichen Tuches darstellt, gehört es zu den größten Druckwerken, in seiner originalen Form war es von unikalen Ausmaßen.

Das Werk stammt aus Innichen und war zweifellos ein Lesepultbehang. Dafür spricht sowohl das langgestreckte Format ( $244 \times 85$  cm) wie auch die Anordnung der Bilder, die symmetrisch gegen die Schmalseiten des Tuches gerichtet waren. 1898 befand sich der Behang in der Slg. R. Forrer und wurde von diesem eingehend beschrieben (vgl. „Die Kunst des Zeugdruckes vom Mittelalter bis zur Empirezeit“, S. 48 ff., Abb. Taf. XX). Danach befand sich an beiden Schmalseiten eine Reihe von Halbfiguren unter Rundbogen und das Gegenstück zur Hochzeit von Kana bildete eine gleichgroße Darstellung der Auferweckung des Lazarus. Für die Ausführung des Druckes wurden sechs verschiedene Platten verwendet, die insbesondere in den Bildern von besonderer Größe waren (die Bilder  $50 \times 32$  cm). Die schwarze Zeichnung des Druckes ist durch Hand-

kolorierung in Rot und Gelb — neben dem Weiß des Grundes — noch farbig bereichert. Den Grund des Mittelfeldes, das seitlich durch eine Flechtbandbordüre mit Rosetten eingefasst ist, füllen Weinranken mit Trauben und Blättern auf einem rautenförmigen Gerüst. Darin findet sich die nicht näher zu deutende Darstellung einer Schlange, die mit geöffnetem Rachen gegen eine sitzende Eidechse vorstößt. Auch für die beiden nebeneinander wiederholten Halbfiguren bärtiger Männer, die den Abschluß der Schmalseite bilden, ist mangels individueller Attribute eine sichere Deutung nicht zu geben. Nach Forrer könnten es vielleicht Moses und David sein.

Stilistisch steht das Werk in engster Verbindung mit den um 1400 anzusetzenden Einblattholzschnitten, mit denen sich insbesondere im Bildfeld zahlreiche Übereinstimmungen finden lassen, was die Datierung des Tuches um die Jahrhundertwende ziemlich sicherstellt. Forrer nahm dies allerdings nur für die Ausführung des Druckes und die Halbfiguren an, während er die Bilder um die Mitte des 14. Jhdts. ansetzte und annahm, daß wesentlich ältere Platten hier nochmals verwendet wurden.

Für die Zuschreibung des Werkes an die österreichischen Alpenländer gilt sowohl die Provenienz aus Innichen wie auch das Weinrankenmuster des Grundes als Hinweis. Dieses zeigt eine Form, wie in den südlichen Alpentälern die Trauben auf einem horizontalen Holzgerüst der Sonne ausgesetzt werden. Hinzuweisen ist daneben jedenfalls auf den naturalistischen Charakter dieses Musters, das an Vorbilder aus der dekorativen Wandmalerei denken läßt, im Gegensatz zu der Nachahmung gewebter Stoffmuster, wie sie die Hauptgruppe der Rheinischen Stoffdrucke — auch in Verbindung mit Bildfeldern — zeigt (vgl. z. B. Kat.-Nr. 333). Für die landschaftliche Zuordnung der Bilddrucke bieten sich die gleichen Probleme wie für die frühen Einblattholzschnitte (vgl. S. 281 f.). Sehr vieles spricht jedenfalls für eine künstlerische Herkunft des Werkes aus dem alpenländischen Gebiet.

Das Stück stammt aus der Slg. Wilczek auf Burg Kreuzenstein. Aus dieser gelangte es in den Besitz von Robert Forrer, sodann von Leopold Heinemann.

Rosenwald Collection: An Exhibition of Recent Acquisitions, National Gallery of Art, Washington, D. C. 1950.

R. FORRER, *Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit*, Straßburg 1898. — R. FORRER, *Les Imprimeurs de tissus dans leur relations historiques et artistiques avec les corporations*, Straßburg 1898. — R. FORRER, *Die Zeugdrucke der byzanti-*

nischen, romanischen, gotischen und späteren Kunstepochen, Straßburg 1908. — A. M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, London 1935, S. 67. — Ausst.-Kat. E. Mongan, *Rosenwald Collection, An Exhibition of Recent Acquisitions*, National Gallery of Art, Washington, D. C. 1950, S. 12, Nr. 21 mit Abb.

Washington, National Gallery of Art, D. C. Rosenwald Collection.  
Inv.-Nr. B — 15,387.

## RHEINISCH (KÖLN?), Anfang 15. Jahrhundert.

### 333. Antependium.

Leinen. 91,3 × 139,5 cm.

In der Ausgestaltung der Antependien, Kelch- und Hungertücher mit bildhaften Szenen erreicht der mittelalterliche Zeugdruck seinen Höhepunkt und zugleich auch seinen Abschluß. Die enge künstlerische Verwandtschaft dieser Zeugdrucke mit den frühen Einblatt-holzschnitten, wie sie die Kreuzigung beweist, zeigt auch die Richtung an, in der sich die neuen künstlerischen Interessen im 15. Jhd. entfalten sollten. Für eine verhältnismäßig kurze Periode stehen sie nebeneinander und nehmen eine parallele Entwicklung. In der Blütezeit des Holzschnittes aber verliert der Stoffdruck seine Bedeutung. Mit Recht gilt daher der Modelldruck auf Stoff als wichtige Vorstufe des Holzschnittes. Der Bilddruck stellt die letzte und künstlerisch bedeutendste Ausformung des mittelalterlichen Zeugdruckes dar. Die weit größere Zahl auch der gotischen bedruckten Stoffe empfing ihre Anregungen aus der Weberei, insbesondere aus den italienischen Seidenstoffen. Der bewegte Tierstil und der einseitig aufsteigende Rankendekor, der in Italien unter östlichen Einflüssen sich im 14. Jhd. entwickelt hatte, fand auch in den deutschen Stoffdrucken seinen Niederschlag.

Der Grund des Antependiums verrät deutlich seinen Zusammenhang mit einem italienischen Stoffmuster der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. Mit der rahmenden Abschlußleiste und dem eingesetzten Bildfeld ergibt sich jedoch eine abgeschlossene Komposition, die in der Gegenüberstellung der ruhigen Figuren mit ihrem geschlossenen Umriss und der Bewegtheit des Grundmusters mit seiner aufgelockerten Zeichnung einen wirksamen Gegensatz erhält.

Das Werk dürfte dem Hauptgebiet des deutschen Stoffdruckes am Rhein entstammen. Die gedrunghenen Figuren mit ihren nur wenig ausladenden Gewändern sprechen für eine Entstehung gegen Ende des ersten Viertels des 15. Jhdts.

Das Stück stammt aus der Nes Kirche in Hallingdal.

Alterskrud og messeklær i Norge. Ausstellung Norsk Folkemuseums Nr. 10. Oslo 1919.

T. B. KIELLAND, Noen trykte tøyer fra middelalderen, in: Jahresh. 1917 (Årskr.). — H. ENGELSTAD, Messeklær og alterskrud, Oslo 1941.

Oslo, Universitetets Oldsaksamling, Inv.-Nr. C 2964.



## PLASTIK

Jahrhundertwenden haben sich als vermeintliche Zäsuren verhängnisvoll auf die Vorstellungen der Scheidungen von Epochen des künstlerischen Wachstums ausgewirkt. Man spricht von „Trecento“ und „Quattrocento“, als wären diese verschiedene Erdteile. Max Dvořák schrieb von der „vollständigen Umwertung der Daseinswerte“, die in den Bildnissen eines Jan van Eyck „unerwartet und gewaltig“ begegnet, und nennt die Gemälde Masaccios und die Statuen Donatellos im gleichen Zusammenhang. Wenn in dieser Ausstellung versucht wird, an hervorragendsten Beispielen die europäische Kommunikation von Kunstwerken aus den Jahrzehnten vor und nach der Wende „um 1400“ sichtbar zu machen, so kann es sich bei einer Interpretation dieser Phänomene nicht darum handeln, einerseits an Schöpfungen des späten 14. Jahrhunderts — etwa den Statuen Karls V. von Frankreich und seiner Gemahlin Jeanne de Bourbon (Paris, Louvre) — die Neuartigkeit des „Naturalismus“, anderseits bei Werken von Ghiberti oder Donatello die noch unverringerte Kraft des „Idealismus“ zu betonen. Vielmehr gewinnen wir ein Bild von der fundamentalen europäischen Bedeutung der Kunst dieser Jahrzehnte „um 1400“ nur dann, wenn wir die inneren Spannungen innerhalb der hervorragendsten Leistungen dieser Zeit aufzeigen, wobei sich jene „Entdeckung der Welt und des Menschen“, in der für den Aspekt Jacob Burckhardts die neuen Erkenntnisse und Darstellungsmöglichkeiten gipfelten, in der niederländischen Kunst Claus Sluters und der Brüder van Eyck ebenso erfüllt hat wie im Florenz Filippo Brunelleschis.

Neuartig ist auch die Fülle von zeitgenössischen Nachrichten, die von bedeutenden kirchlichen und feudalen Aufträgen und über die Verwahrung von Werken in Schatzkammern und fürstlichen Kunstsammlungen erhalten geblieben sind. In Florenz begegnen wir den frühesten biographischen und reflexiven Aufzeichnungen eines Bildhauers, den Commentarii des Lorenzo Ghiberti. Darin berichtet Ghiberti von seinem Sieg in jenem Bildhauerwettbewerb, den 1401 die Kaufmannszunft in Florenz für ein in Bronze zu gießendes Probestück zur zweiten Tür des Florentiner Baptisteriums ausge-

schrieben hatte. Man berief eine Jury, bestehend aus 34 Persönlichkeiten, Laien und Künstlern. Sieben Entwürfe wurden eingereicht, nicht nur aus Florenz, sondern auch von Meistern in Arezzo und in Siena. Noch aufschlußreicher ist, daß sich nicht nur Bildhauer beteiligten, sondern auch Maler — als solcher stand Ghiberti damals im Dienst der Malatesta in Pesaro —, Filippo Brunelleschi, von dem gesagt wurde, er sei vom Himmel geschenkt, um „der Baukunst eine neue Form zu geben“, Goldschmiede und ein Geschützgießer. So groß war das Kollektivum der Künste. Am Taufbrunnen im Baptisterium zu Siena haben wenig später (auf Grund der Verträge von 1417) die drei größten italienischen Bildhauer dieser Zeit, nämlich Donatello, Ghiberti und Jacopo della Quercia, zusammengewirkt.

Die Basis solcher Gemeinschaftlichkeiten war bis zum Ende des 14. Jahrhunderts die Bauhütte gewesen. Die späteste große Realisierung dieser Hüttentraditionen in Italien war — um 1386 — die Gründung des Domes von Mailand und es ist für die überterritorialen Zusammenhänge dieser Hüttenkunst kennzeichnend, daß am Mailänder Dom Simone da Orsenigo im Amt des obersten Werkmeisters 1389 durch den Franzosen Nicolas Bonaventure abgelöst wurde und daß die Urkunden auch von zahlreichen beteiligten deutschen Bauleuten und Steinmetzen berichten. 1391/92 war hier Heinrich von Gmünd tätig, ein Glied der berühmten Baumeisterfamilie der Parler, deren Auswirkungen sich über ganz Deutschland und Österreich bis Böhmen und Polen erstreckten, seit Kaiser Karl IV. 1353 Peter Parler aus Schwäbisch-Gmünd zum Ausbau des Veitsdomes nach Prag holte, wo er das Werk des 1352 gestorbenen, einst aus Avignon berufenen Matthias von Arras fortzusetzen hatte. In den Parler-Skulpturen des Veitsdomes zu Prag, den Fürstentumben und jenen Bildnisbüsten im Triforium, bei denen das Künstlerbild gleichrangig neben den Bildnissen des Kaisers, seiner Familie und der höchsten kirchlichen Würdenträger in Erscheinung tritt, hat sich seit 1374 im Rahmen der monumentalen Traditionen der Bauhüttenkunst die radikalste Erneuerung der plastischen Aussagemöglichkeiten vollzogen.

War diese Synonymität von Architektur und Skulptur in Frankreich und den Niederlanden im späten 14. Jahrhundert ebenso ausgeprägt? Es gibt viele Bauwerke, deren Bauplastik dies beweist — ich nenne als kennzeichnendes Beispiel nur die Wallfahrtskirche Notre-Dame in Hal bei Brüssel —, und es begegnen urkundlich auch in Frankreich Namen von Meistern, die zugleich Architekten und Bildhauer gewesen sind (z. B. Perrin Morel in Lyon). Andererseits sehen wir aber in dieser westeuropäischen Monumentalskulptur

schon frühzeitig statuarisch selbständige Einzelbildwerke, geschaffen durch Imagiers-Tailleurs, die nicht zu den Bauhandwerkern zählten. So die Marmorgrabmäler (z. B. in St.-Denis) oder Marmorfiguren wie die „belles vierges“ in Notre-Dame zu Paris (aus Saint-Aignan) und in der Kathedrale von Antwerpen. Schon in der Wahl des Marmors als Material der Skulpturen vollzog sich eine rangerhöhende Abstraktion und die Herstellung war nicht mehr unter die Gewerke der Bauhütte subsummiert. Beobachten wir im 14. Jahrhundert allgemein das Mächtigwerden der Zünfte und Gilden der Handwerker, so befreite die Hofstellung den „Künstler“ vom korporativen Zwang. In diesem Sinn förderte die in Frankreich besonders erstaunliche Quantität der Aufträge von Feudalherren die Individualisierung der Künste und der Künstler. Wenn der Architekt Dreux de Dammartin 1383 in Dijon durch Philipp von Burgund zum „Maistre général des oeuvres dans tous les pays“ ernannt wurde, so verband sich ihm als „ymagier“ der Vlame Jean de Marville und seit dessen Tod 1389 Claus Sluter aus Haarlem. Nicht anders war am Hof der Herzoge von Berry in Bourges die Partnerschaft des Architekten Guy de Dammartin mit dem (aus Valenciennes stammenden) Bildhauer André Beauneveu. An den deutschen Höfen und Kurien können wir eine solche Individuation soziologisch und künstlerisch in dieser Zeit nicht erkennen. Es war die Geburtsstunde einer vom Zwang des Architektonischen freien, von eigenen tektonischen Kräften erfüllten Statuarik. Claus Sluter hat für seine Portalfiguren in der Kartause von Champmol bei Dijon Konsolen geschaffen, die am Portalgewände soweit vorragen, daß sie zur Bühne des „theatrum sacrum“ einer plastischen Komposition wurden, die durch ihre eigene Räumlichkeit bereits eine so suggestive Kraft ausstrahlt wie eine Generation später Rogiers van der Weydens Kreuzabnahme im Escorial.

In Florenz wurde die Opera von S. Maria del Fiore um 1400 die Hohe Schule der neuen Statuenkunst. In dieser Hohen Schule kam es 1406 zur ersten archivalisch nachweisbaren Beauftragung des jungen Donatello (Marmorfigur eines Propheten an der Porta della Mandorla). 1408 folgte der Auftrag für die Nischenfigur des thronenden Evangelisten Johannes an der gotischen Domfassade, bei der die Katarakte der Gewandung bereits ein neues Empfinden für jene kontrastierenden Kräfte verraten, die — im Sinn der antiken Skulptur — aus der eigenen Dynamik von Körper und Hülle, gleich Kern und Schale erwachsen. Im gleichen Jahr 1408 wurde Donatello mit der Marmorfigur des David für das nördliche Seitenschiff des Domes betraut. Dieser Figur (heute im Bargello) mangelt jede Tangente zum herkömmlichen religiösen Ikon der Gotik. Es siegt der Wille zur

statuarischen Autonomie im Sinn der zeitbedingten Vorstellung von Antike. Gestaltwandel der Götter! Gleiches gilt von Donatellos hl. Markus an Or San Michele in Florenz. Noch sind es aber die Aufgaben der katedralen Bauplastik, an denen Donatello seinen neuen Stil entwickelt hat: die Marmorfigur des hl. Georg von Or San Michele, seine Prophetenstatuen am Campanile des Florentiner Domes, die vergoldete Bronzefigur des hl. Ludwig von Toulouse (1423) in S. Croce. Die ganze schicksalhafte Spannweite der Situation „zirka 1400“ wird ersichtlich, wenn wir Donatellos in Kupfer getriebener Reliquienbüste des San Rossore von ca. 1424 aus S. Stefano dei Cavallieri in Pisa, in deren Vitalität sich gotischer Idealismus und spätgotischer Realismus zu einer neuen Magie verbinden, die Goldschmiede-Reliquienbüste des hl. Donatus von 1374 im Domschatz von Cividale gegenüberstellen, deren Naturalistik noch völlig abstrakt ist. In Donatellos Bildvorstellung hatte längst jener neue Sinn Platz gegriffen, der auch im Bereich der religiösen Ikone auf die Wiedererweckung der Autonomie und Harmonie antiker Kunst abzielte. Ein frühestes Phänomen dieser neuen idealen Bildwirklichkeit ist Donatellos Madonna Pazzi in den Staatlichen Museen Berlin.

Ich sehe keinen anderen italienischen Bildhauer, der diese neuen „Erkenntnisse“ schöpferisch so konsequent fruchtbar gemacht hat wie Donatello. In den bemalten Stuckreliefs in den Deckentondos der Sagrestia Vecchia bei San Lorenzo in Florenz verbindet sich der aus dem europäischen Stil um 1400 geborene Sinn für Atmosphärisches mit unbewußten Reminiszenzen an Augusteischen Illusionismus. So weltweit war die Imagination der Florentiner Skulptur in den Jahrzehnten nach 1400.

Ghibertis Gestaltungen sind zarter, lyrischer und sublimer. In ihrem dichterischen Gehalt sind sie nicht weniger von Affinitäten zum Augusteischen getragen, zugleich aber mehr der Wirklichkeit ausweichend, flüchtend ins Arkadische. In den Reliefdarstellungen von Ghibertis Paradiestür am Florentiner Baptisterium öffnet sich der Himmel wie ein Olymp. Ebenso empfindet man bei Nanni di Bancos Relief der Himmelfahrt Mariens in dem Spitzgiebel über der Porta della mandorla des Florentiner Domes, wie nun die Phantasie des Bildhauers in vordem verschlossene Gefilde des Musischen eindringt. Mag auch in den Quattro Santi Coronati des Nanni di Banco an Or San Michele noch der Wohllaut eines „gotischen“ Lineamentes stärker anklingen. Deshalb wurde ihm die 1407 datierte Kleinbronze eines hl. Christophorus (Museum of Fine Arts, Boston) zugeschrieben.



Jacopo della Quercia in Siena war wenige Jahre früher (ca. 1374) geboren als Lorenzo Ghiberti. Ich betone diesen Generationsunterschied nicht, um damit die merkwürdige coincidentia der Erscheinung von Quercias Marmorgrabplatte der Ilaria del Carretto (von ca. 1413) mit Bildwerken des sogenannten „weichen Stiles“ nördlich der Alpen zu ergründen — in Wahrheit ist es eine coincidentia oppositorum! —, sondern um zu erklären, warum Quercias Marmorskulpturen von der Fonte Gaia (1419) im Palazzo Pubblico Siena und am Altar in San Frediano in Lucca (1422) in der Formensprache substantieller und „malerischer“ sind und die tektonische Struktur weniger sichtbar machen als die Werke von Ghiberti und Donatello. So stark waren in dieser Situation die persönlichen Differenzierungen. Und es hat einen tiefen Sinn, daß eben von den förmlich aus dem Stein gequälten Reliefs Quercias am Portal von San Petronio in Bologna (1425) — Vasari sagte, um ihren noch-gotischen Stil zu kennzeichnen, sie seien „in ordine tedesco“ entworfen — ein zündender Funke zum Frühwerk Michelangelos übergesprungen ist. So zukunftsfruchtig war diese Skulptur der Wende „um 1400“.

Die oberitalienische Skulptur dieser Epoche verrät keine ebenso radikalen Zugriffe. Die Werke der Brüder Dalle Masegne, des Bartolomeo Buon am Palazzo Ducale und des Meisters des Mascoli-Altars in San Marco Venedig, haben einen mehr summarisch ausgeprägten „malerischen“ Charakter. Um so bedeutender ist eine von zwei venezianischen Bildhauern 1393—1400 geschaffene Serie der Halbfigurenreliefs von Propheten und Heiligen in S. Petronio Bologna (zweite Reliefreihe unter den Fenstern), weil hier ganz stark Assoziationen zu jenem niederländischen Stil anklingen, in dem auch Sluter wurzelt. Wenn wir in der spanischen und portugiesischen Skulptur dieser Zeit stilbildenden Kräften begegnen, die aus Frankreich und aus den Niederlanden berufen oder zugewandert waren, so fehlten hier andererseits, wie die Marmorreliefs des Julian Florentino (1417 bis 1420) am Trascorso der Kathedrale zu Valencia zeigen, auch nicht die Kontakte mit der „Frührenaissance“ Italiens.

Im Norden hatten sich in dieser Situation die fortschrittlichsten Momente bereits von der monumentalen Bauplastik zum kleineren Format einer Altarskulptur verlagert, in der die Architektur der Altarschreine und die Malerei der Flügelgemälde zu wesentlichen Komponenten von Entwurf, Herstellung und Erscheinung geworden sind. Erhaltene frühe Beispiele dieser Altarkunst (Grabower Altar des Meisters Bertram von 1379 in Hamburg, Retabeln des Jacques de Baerze aus Flandern von 1391—1399 in Dijon) lassen in dem additiven Charakter ihrer teils gemalten, teils geschnitzten Darstel-



lungen kaum ahnen, zu welchem Pathos der plastischen Gestaltung sich diese mikrokosmische Einfügung von Skulpturen in ein rahmen- des Gehäuse in der niederländischen und deutschen Spätgotik er- heben sollte, zu welcher Blüte diese Aussaat der Kunst um 1400 im Quattrocento reifen würde.

Immerhin beweisen schon in der Zeit der Brüder van Eyck bur- gundische Holzskulpturen oder die Alabasterwerke des sogenannten Rimini-Meisters oder die Tonfiguren der Lorcher Kreuztragung, welche objektive künstlerische Bedeutung dieser Altarplastik in den niederländischen und deutschen Landschaften zukam. Die Korre- spondenz dieser Skulptur mit der gleichzeitigen Malerei ist noch viel zu wenig erforscht, insbesondere die Frage, in welchem Umfang aus dieser Malerei Initiativen in der Plastik fruchtbar geworden sind. So viele und so schöne geschnitzte Altäre in den verschiedenen deut- schen und skandinavischen Landschaften aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts erhalten geblieben sind, darf doch nie das erschreckende Ausmaß der Vernichtungen in den Niederlanden und in Frankreich außer acht bleiben, dermaßen daß wir den Weg jener großartigen Entwicklung, die von Claus Sluter aus Haarlem zu Nicolaus Gerhaerts aus Leyden geführt hat, wohl immer nur ahnen können. Mögen die Meister solcher Altarwerkstätten mitunter viel- leicht sogar zugleich Maler und Bildschnitzer gewesen sein, so gibt es — vor allem aus den Niederlanden — auch Zeugnisse für eine vertraglich präzierte Zusammenarbeit.

André Beauneveu und Claus Sluter wurzelten noch völlig in monu- mentalplastischen Überlieferungen, die in Brüssel am klarsten er- kennbar sind. Dieser südniederländische Einfluß reichte bis Lübeck und bis in die Bauhütte des Ulrich v. Ensingen am Straßburger Mün- ster (1399—1419). Eligius von Lüttich signierte die großartige in Erz gegossene Deckplatte des Grabmals des Erzbischofs Friedrich v. Saar- werden im Kölner Dom (errichtet vor seinem Tod 1414) und läßt uns innewerden, wie sehr in dieser südniederländischen Skulptur monu- mentale Bronzewecke mit den Bildhauerarbeiten konkurriert haben. Südniederländischer Herkunft war gewiß auch jener uns namentlich leider unbekannte Meister, der 1392—1407 in La Ferté-Milon (Aisne) am Schloß des Herzogs Louis d'Orléans hoch über dem Torweg das wunderbar tiefenräumliche Schaubild des Reliefs einer Marien- krönung geschaffen hat. In diesem Bereich wurzelt der großartige magische Realismus der französischen Bildnisgrabsteine, am stärk- sten zu erleben in der physiognomischen Eindringlichkeit der wohl um 1412/13 entstandenen weißmarmornen Memorien des Pierre d'Evreux-Navarre und seiner Gemahlin Catherine d'Alençon aus

der Kartause Paris im Louvre. Im Sinn der Malerei van Eycks ist bei allem Verismus noch immer ein feiner Schleier des Geheimnisvollen über das Menschenbild gebreitet. Es scheint, diese bis Avignon, Poitiers und Spanien, anderseits aber auch nach Skandinavien reichende Kunst habe damals eine zentrale europäische Bedeutung gehabt.

Nicht weniger bemerkenswert sind aber jene Daten, die sich für den Komplex der Skulptur in den österreichisch-böhmisch-schlesischen Ländern anbieten. Es kann nicht genug betont werden, wie weiträumig die Entwicklungen und die korrespondierenden Kontakte um 1400 waren und wie wenig es angeht, sie aus dem Aspekt einer jüngeren Nationalstaatlichkeit zu interpretieren. Die Vergleichbarkeit einzelner Porträtbüsten des Prager Domtriforiums mit gleichzeitigen Bildwerken der Pariser Hofkunst weckt die Erinnerung an die Verbindungen Kaiser Karls IV. mit dem Hof Karls V. von Frankreich. In Wien steht die relative Frühzeitlichkeit der Steinskulpturen in St. Michael und der sogenannten Herzogswerkstatt in St. Stephan außer Zweifel. 1373 ist die einzigartige Bronzegruppe des hl. Georg der Brüder Martin und Georg v. Klausenburg (Cluj, Rumänien) auf dem Hradschin in Prag datiert. An der Jahrhundertwende folgt die frappant porträthaft wirkende, in Kupfer getriebene Reliquienbüste aus Südtirol im Kunsthistorischen Museum, Wien: Aufleuchten einer völlig neuen suggestiven Bildkunst, die das plastische Schaffen der Bauhütte ablöst, ebenso fühlbar in den 1397 durch Papst Benedikt XIII. in Avignon gestifteten silberemallierten Reliquienbüsten in La Seo, der Kathedrale Zaragozas.

Zu den Inkunabeln in der plastischen Produktion dieser Länder um 1400 gehören in Stein oder Steinguß gearbeitete, durch berechnende Wahl edlen Materials ausgezeichnete Statuen, deren isolierbare Perfektion auch aus dem Umstand erhellt, daß manche schon um 1400 als „pulchrum opus“ gerühmt wurden. Meist sind es Marienfiguren — es hat sich eingebürgert, von den „Schönen Marien“ zu sprechen — und Vesperbilder. Leider scheint keine einzige dieser Statuen, die später häufig als „Gnadenbilder“ verehrt wurden oder durch besondere Beiworte gewissermaßen personifiziert wurden (z. B. die „Maria Säul“ in St. Peter, Salzburg), im ursprünglichen räumlichen Zusammenhang erhalten geblieben zu sein, wenn man von denjenigen Beispielen absieht, die in zeitgenössische Altarschreine eingefügt sind. Die Darstellungsweise dieser Statuen ist noch im Sinn des Trecento blockhaft gebunden, zeugt aber für ein neues Organ, den ragenden Wuchs der Gestalt vollrund sichtbar zu machen und die Bewegtheit des Körpers in das melodische Spiel

einer malerisch reichen Gewandung zu übertragen. Wenn wir vergrößernd davon sprachen, daß die Skulptur des 14. Jahrhunderts in Verwendungszweck und Stil wesentlich architekturbezogen gewesen ist und daß sich dies Moment der Projektion im Aufblühen der niederländischen und deutschen Altarplastik im 15. Jahrhundert fortgesetzt hat, dann scheint sich in der Statuarik der Zeit um 1400 eine neue Idealvorstellung zu realisieren, die in einer vergleichbaren Weise, wie wir es in der gleichzeitigen Frührenaissanceplastik Italiens erleben, eine Autonomie der plastischen Gestalt ankündigt, wenn auch noch befangen „in ordine tedesco“.

Aus Krumau (Česky Krumlov) in Südböhmen stammt die unter dieser Herkunftsbezeichnung berühmt gewordene Kalksteinfigur einer Muttergottes im Kunsthistorischen Museum, Wien, zauberhaft durch die Verfeinerung des psychischen Ausdruckes und durch das Melodische der Erscheinung. Die Haltung ist zart bewegt und reich nuanciert in den valeurs des Spieles von Licht und Schatten, gleichzeitig aber noch auf eine frontale Ansicht bezogen und nicht säulenhaft gerundet. Für ein nur wenig späteres Werk der gleichen Meisterhand halte ich die thronende „Schöne Maria“ im Bogenfeld des romanischen Hauptportals der Benediktinerklosterkirche Marienberg im Vintschgau, hart an der Grenze von Südtirol zur Schweiz. Die weite Streuung durch Export ist also offenkundig. War die Werkstatt in Südböhmen oder war sie am Sitz der zentralen Erzmetropole der ostalpenländischen und südostbayerischen Landschaften, nämlich in Salzburg, wo nachweislich Steingußbildwerke hergestellt wurden und wo dies Motiv der „Schönen Maria“ ein so vielfältiges Echo gefunden hat?

Jedenfalls glaube ich, daß es falsch war, die weite Verstreuerung von Bildwerken dieses Stiles und dieser Art aus der Wirksamkeit eines Meisters zu erklären, der als Wanderkünstler in Salzburg, in den Ostalpen, in Wien, in Böhmen, Mähren, Schlesien und dem weiteren Polen, vielleicht aber sogar auch in Bremen tätig gewesen sein mußte. Gewiß scheint mir nur, daß wir die unmittelbaren stilistischen Voraussetzungen der „Krumauer Maria“ in der Steinfigur einer „Schönen Madonna“ des Szépművészeti Múzeum Budapest (erworben aus dem Kunsthandel Frankfurt und leider ohne Herkunftsangabe) und in den einander geschwisterlich verwandten steinernen Marienfiguren in der Eligiuskapelle von St. Stephan in Wien und von der 1381 geweihten Kapelle des Altstädter Rathauses in Prag erkennen können. Hier nicht auszubreitende Traditionen legen eine Datierung der Krumauer Maria in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts nahe. Ebenso gewiß scheint mir eine Lokalisierung

der Frühwerke dieses Stiles in dem Dreieck Prag-Wien-Salzburg. War nicht auch ein solches Marienbild gemeint, wenn in einem Totenbuch des Dominikanerklosters in Mainz eine „*ymago beate virginis sculpta de Prag*“ genannt wird? War es nicht eines der typischen Vesperbilder dieses Stiles, wenn in Straßburg 1404 die Stiftung eines „künstlich Marienbild von Prag“ verlautet, das „das traurige hieß“ . . . „das sollen die Junkern von Prag gemacht haben“? Klingt in solchen Nachrichten nicht zugleich eine neue Vorstellung vom Kunstwerk an, in der sich die religiöse Verehrung der *imago* mit einer individuellen *pulchritudo* verbindet?

Ähnliche „Schöne Marien“ finden wir auch am Rhein und in Niederdeutschland. Zum Beispiel in Kirchen von Köln, Aachen und Maastricht. Aber ohne die gleiche Verzauberung der Atmosphäre. Wir tasten uns von hier zurück zu den Steinfiguren der Marien, die der Bauplastik der Marienwallfahrtskirche von Hal bei Brüssel eingefügt sind. Auch in Frankreich und in Spanien gibt es verwechselbar ähnliche Statuen „Schöner Marien“, die aus der bildschöpferischen Kraft der Zeit „um 1400“ — oder richtiger: „gegen 1400“ — geboren waren, wenn sie auch nicht von der gleichen innigen Faszination getragen sind wie die böhmisch-österreichischen „Schönen Marien“. Daß diesen eine besondere Strahlungskraft eignete, bezeugen Filiationen in Oberitalien (z. B. Statuen im Chor von San Marco in Venedig). Im gleichen Zusammenhang muß auch die harmonische Schönheit und prachtvolle Plastik der rotmarmornen Salzburger Bildnis- und Wappengrabsteine gerühmt werden. Als hervorragendes Beispiel nenne ich die Grabplatte des hl. Vitalis in der Peterskirche zu Salzburg.

Überregional war die Klangfarbe der Kunst gegen 1400, und zwar nicht nur als ein Zusammenklang von Harmonien, sondern als Ausdruck vielfach kommunizierender Vorstellungen. Im frühen 15. Jahrhundert dominieren dann in beglückender Fülle die regionalen Variationen. Die große Zahl der in den einzelnen deutschen Landschaften aus dieser Zeit erhalten gebliebenen Skulpturen läßt erkennen — regional unterscheidbar —, welches Echo diese Kunst allenthalben ausgelöst hat. Nenne ich Nürnberg oder Lübeck oder Breslau, so geschieht dies nur um Zentrierung und Streuung der Kräfte zu charakterisieren. Besonders aufschlußreich ist die Situation in Mainz. Hier arbeitete der Dombaumeister und Bildhauer Madern Gerthener. Ihm danken wir die liebenswürdig-vornehmen Steinfiguren am Portal der Dom-Memorie. Neben ihm formte ein „Plastiker“, dem nicht mehr die Bindung an das Monumentale anhaftete,



schmiegsam-elegante Tonfiguren wie die Weinschröter-Muttergottes in der Pfarrkirche zu Hallgarten im Rheingau.

In Frankreich entstand an der Jahrhundertwende in der Goldschmiedekunst (vornehmlich in Goldemail), aber auch in Elfenbein eine pretiose Kleinplastik, wie wir sie sonst in dieser Zeit nicht antreffen. Man möchte diese wahrscheinlich zumeist in Paris geschaffenen Kleinkunstwerke für den köstlichsten Ertrag jener Hofkunst halten, von deren Überschwang die zeitgenössischen Quellen berichten. In der Sublimierung der Erscheinung und in der Fülle lebenswürdiger Veranschaulichungen sind diese kleinplastischen Pretiosen am meisten den berühmtesten Werken der Miniaturmalerei dieser Zeit in Frankreich vergleichbar, in deren Inventionen, wie man weiß, südniederländische und flandrische Kräfte dominierten. So wird man ein Gleiches auch von den Köstlichkeiten dieser höfischen Goldschmiedeplastik anzunehmen haben.

Diese haben eine so hervorragende Bedeutung, daß man das zu Neujahr 1404 von Königin Isabeau ihrem Gemahl Karl VI. geschenkte sogenannte Goldene Rössel (jetzt in der Schatzkammer zu Altötting) zuerst nennen müßte, wenn es darum geht, den Florentiner Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis von 1401/02 (im Bargello) ein Werk gegenüberzustellen, das gleichermaßen wie in einem Spiegel ein Bild von Phantasie und Wirklichkeit der eigentümlichsten Vorstellungen der gleichzeitigen Plastik nördlich der Alpen zu reflektieren vermöchte. Der abstrahierenden und monumentalisierenden Kraft des Florentiner Erzgusses steht im Norden die „legenda aurea“ gegenüber. Der Grad der Objektivierung der Mitteilung des Darstellungsinhaltes ist bei der Pariser Goldschmiedearbeit nicht geringer als bei den Florentiner Bronzereliefs. Aber es ist völlig Verschiedenes gewollt: In Florenz die Mythologisierung eines Themas des Alten Testaments in dem Epos eines klaren und straffen Bildes, in Paris die Übersetzung des Aktes einer frommen Weihegabe in das faszinierende Wunschbild idyllischer Anmut. Ebenso märchenhaft und gleichnishaft ist der Tenor der vergoldeten Silberreliefdarstellungen vom Sockel der Servatius-Reliquienbüste von 1403 in Maastricht (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe).

An den Stil dieser Maastrichter Silberreliefs knüpfen, wie mir scheint, die frühesten Werke jener niederländischen Alabasterskulptur an, deren spätere Beispiele am suggestivsten erkennen lassen, wie schnell und wie radikal Rogier von der Weyden, die Auswirkungen und die Parallelen seiner Kunst jenen Stil „um 1400“, den man



den „weichen“ zu nennen pflegt, beendet haben. Die Verkündigungsgruppe des Robert Campin in Ste. Madeleine in Tournai (1429), Hans Multschers Ulmer Schmerzensmann (1429) und Donatellos Annunziata in S. Croce, Florenz, sprechen die Sprache einer anderen Epoche.

„Und nun hatte das 15. Jahrhundert den Beweis zu leisten, daß und wie das Schöne und Große zu behaupten sei in einer weit reicheren Verbindung mit dem Individuellen, mit dem Momentanen, mit dem Schein der Dinge“ (Jacob Burckhardt).

München

Theodor Müller

## PLASTIK

### ALTBAYERN, um 1390.

#### 334. Hl. Georg.

Tafel 59

Lindenholz, alt gefaßt. Höhe: 132 cm.

Die Eleganz der Haltung und die Feinheit der Durchbildung lassen Anregungen aus dem Bereich der höfischen Kunst in Wien oder Prag vermuten. Hinsichtlich des ritterlichen Motivs findet sich Nächstverwandtes in der gleichzeitigen Grabplastik Bayerns. Früher wurde die Skulptur dem fränkischen oder böhmischen Bereich vom Anfang des 15. Jhdts. zugewiesen.

PH. M. HALM und G. LILL, Die Bildwerke des Bayer. Nationalmuseums I, Augsburg 1924, Taf. 129, Nr. 228. — TH. MÜLLER, Alte Bayer. Bildhauer, München 1950, Taf. 50 u. 51. — TH. MÜLLER, O. LENZ, E. STEINGRÄBER, Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayer. Nationalmuseum, München 1955, Farbtaf. III.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 1155.

### BAYERISCH-ÖSTERREICHISCH, um 1420.

#### 335. Gruppe der Trauernden unter dem Kreuz.

Tafel 43

Gebrannter Ton, alte Fassung. Höhe: 22 cm.

Die kleine Gruppe, Maria von Johannes und Maria Magdalena gestützt, war ursprünglich sicher Teil einer Kreuzigung, deren sehr begrenzte Ausmaße am ehesten an eine Verwendung im Dienste der privaten Andacht denken lassen. Die zierlich gebildeten Figürchen gehören in die engste Nähe der ebenfalls ausgestellten Tonstatuette einer heiligen Jungfrau und finden so wie diese ihre verwandten Entsprechungen vor allem in den in Straubing und Landshut entstandenen Tonplastiken, die wiederum vielfach enge Beziehungen zu Kleinplastiken österreichischen Ursprungs aufweisen.

TH. MÜLLER, Alte Bayerische Bildhauer, München 1950, Taf. 56. — WILM, Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929, Taf. 94, Nr. 157. — HALM-LILL, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I, Augsburg 1924, Taf. 94, Nr. 177.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 1069.

**336. HL. Jungfrau.**

Gebrannter Ton, alte Fassung. Höhe: 38,5 cm.

Die Heiligenstatuette ist eines der bezeichnendsten Werke der Tonplastik des deutschen Südostens zu Beginn des 15. Jhdts. Ihre Zugehörigkeit zur bayerischen Skulptur wird durch die Verwandtschaft mit den Tonplastiken einer Maria und eines Johannes in der Jakobskirche in Straubing sehr wahrscheinlich gemacht. Andererseits bestehen enge Beziehungen zu Werken österreichischen Ursprungs, welche das Formenvorbild der Schönen Madonnen im kleinen Maßstab verschiedentlich abwandeln.

1919 aus Freising.

TH. MÜLLER, *Alte Bayerische Bildhauer*, München 1950, Taf. 57. — HALM-LILL, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I*, Augsburg 1924, Taf. 95, Nr. 178. — H. WILM, *Gotische Tonplastik in Deutschland*, Augsburg 1929, Taf. 94, Nr. 156. — TH. MÜLLER, O. LENZ, E. STEINGRÄBER, *Kunst und Kunsthandwerk, Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum*, München 1955, Taf. 29.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 19/137.

**BEAUNEVEU, André, Werkstatt.**

Dieser war um 1330 in Valenciennes geboren worden und ist ab 1360 als Maler, dann auch als Bildhauer verfolgbare. Er entfaltete eine reiche Tätigkeit, die ihn auch in zahlreiche Städte von Flandern bis in das Poitou führte. Er arbeitete im Auftrag des französischen Königs Karl V. 1364 die Marmorstatuen für sein Grabmal und war auch am burgundischen Hof zu finden. Spätestens von 1386 an war er in den Diensten des Herzogs von Berry (der französische König Karl V., Herzog Philipp der Kühne von Burgund und der Herzog Jean de Berry waren Brüder). 1401/02 ist Beauneveu gestorben.

**337. Zwei Propheten.**

Kalkstein. Höhe: 135 cm bzw. 93 cm.

Aus der Sainte Chapelle in Bourges. Ihr Figureschmuck wird mit der Tätigkeit des André Beauneveu verbunden. Die Sainte Chapelle in Bourges wurde über Auftrag des Herzogs neben seinem Palast in den Jahren 1391 bis 1405 errichtet. Hier fand später das Grabmal für das Herzogspaar seine Aufstellung (vgl. Kat.-Nr. 377). Wo die Prophetenfiguren ihren ursprünglichen Platz hatten, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Einer Version zufolge seien sie für die Vorhalle der Kapelle zum Palast hin bestimmt gewesen (GAUCHERY), einer anderen zum Schmuck der Außenpfeiler der Ka-

pelle (TROESCHER). 1765 wurde die Kapelle bei einem Brand beschädigt und im folgenden Jahr abgerissen. Der erhalten gebliebene Figureschmuck wurde zum Großteil im Bereich der Kathedrale wieder verwendet.

André Beauneveu war auch als Miniaturmaler für den Herzog von Berry hervorragend tätig. Auf ihn gehen vor allem die thronenden Propheten und Apostel im Psalter des Herzogs zurück (Paris, Bibliothèque Nationale), die in ihrer Gestaltung, im fließenden Fall der Gewandung über dem undifferenzierten Körper und dem Versuch, den Gesichtern verschiedenartigen Ausdruck zu verleihen, sich gut mit den Prophetengestalten verbinden. Wie auch AUBERT annimmt, dürften die Prophetenskulpturen aber erst nach dem Tod Beauneveus von seiner Werkstatt ausgeführt worden sein, wobei die beiden Figuren verschiedenen Meistern zugehören.

Seine Kunst hat in der Folge über Bourges hinaus befruchtend auch nach Burgund gewirkt. Namentlich die kleinen Prophetengestalten haben hier neben Sluters Werken Einfluß ausgeübt. Sluter und Beauneveu haben übrigens mehrmals im Rahmen ihrer Tätigkeit für die Herzoge aus dem französischen Königshaus einander begegnet. Gegenüber Sluter bleibt Beauneveu der traditionsverbundenere, aber höfisch elegantere Meister.

Insgesamt sind fünf Skulpturen aus der Gruppe dieser mittelgroßen Propheten der Sainte Chapelle in Bourges erhalten.

Chefs d'oeuvre des enlumineurs de Jean de Berry et de l'Ecole de Bourges, Bourges 1958.

A. de CHAMPEAUX, Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, Duc de Berry, Paris 1894. — G. TROESCHER, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Frankfurt a. M. 1940.

Bourges, Musée, Inv.-Nr. 883.30.1/2.

### 338. Die Darstellung Jesu im Tempel.

Marmor. 46 × 64 cm.

Teil einer ehemals größeren Folge, die vermutlich als Altaraufsatz diente und einen Zyklus mit Szenen aus dem Leben Jesu darstellte. Das ist auf Grund der Fragmente eines Altaraufsatzes im Musée Mayer van der Bergh in Antwerpen zu erschließen, wo sich neben einer kompositionell ähnlichen Darstellung Jesu noch der Einzug in Jerusalem und die Ölbergzene erhalten haben. Der Altar, zu dem die vorliegende Gruppe gehört, war nach TROESCHERS Vermutung für eine der Kapellen des Herzogs Jean de Berry bestimmt.

Stiftung von E. du SOMMERARD an das Musée Cluny.

E. du SOMMERARD, *Catalogue et description des objets d'arts*, Paris 1883, Nr. 435. — HARANCOURT-MONTREMY, *Catalogue général*, I. La pierre etc., Paris 1922, Nr. 646. — G. TROESCHER, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters*, Frankfurt a. M. 1940, S. 33 ff.

Paris, Musée Cluny, Inv.-Nr. CL 18 849.

## BURGUNDISCH (?), Anfang des 15. Jahrhunderts.

### 339. Maria mit Jesuskind.

Stein. Höhe: 74 cm.

PINDER hatte in dieser Marienfigur, die er in allgemeinste Weise in den „Westen“ lokalisierte (etwa in das Gebiet „zwischen Rheinland und Burgund“), einen Vertreter jener westlichen bzw. burgundischen Stilrichtung erblickt, die er, neben der nordfranzösischen Plastik und neben der böhmischen Malerei, als eine der Voraussetzungen des Typus der „Schönen Madonnen“ postulierte. Dieser Auffassung schloß sich auch AUBERT an, der die Figur als „burgundisch“ bezeichnete und sie in das frühe 15. Jhd. datierte. Demgegenüber haben KIESLINGER, WIEGAND und PAATZ der Meinung Ausdruck gegeben, daß es sich bei dieser Marienfigur um ein Werk des salzburgischen Raumes handeln dürfte.

1889 aus dem Kunsthandel erworben.

W. PINDER, *Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400*, in: *Jb. der Preußischen Kunstsammlungen* 1923, S. 154 ff. — F. KIESLINGER, *Österreichische frühgotische Madonnenstatuen*, in: *Jb. der Österreichischen Leo-Gesellschaft* 1932, S. 191. — E. WIEGAND, *Beiträge zur südostdeutschen Kunst um 1400*, in: *Jb. der Preußischen Kunstsammlungen* 1938, S. 80 f. — M. AUBERT, *Description raisonnée des Sculptures* (du Musée National du Louvre), I, *Moyen âge*, Paris 1950, S. 223 f., Nr. 331. — W. PAATZ, *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jhd.* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jg. 1956), Heidelberg 1956, S. 33, Anm. 93.

Paris, Louvre, Département des Sculptures, Inv.-Nr. R. F. 799.

## BURGUNDISCH, 1. Hälfte 15. Jahrhundert.

### 340. Prophet.

Nußbaumholz, vergoldet und farbig gefaßt. Höhe: 47 cm.

Die Skulptur steht in engstem Zusammenhang mit acht etwa gleich-



artigen Figuren im Louvre, Paris, bzw. im Museum in Dijon. Vermutlich gehören alle diese Skulpturen, von denen nur ein Teil seine originale Fassung erhalten hat, zu der Ausstattung eines Altarretabels in der Abteikirche in Theuley, wie AUBERT vermutet. In dieser Kirche befand sich das Hochgrab des Jean III. de Vergy (gest. 1418), dessen Seitenwände mit „pleurants“ geschmückt waren. Zwischen diesen und den vorliegenden Holzstatuetten könnten Zusammenhänge bestehen, die nach Dijon weisen. Jedenfalls sind die erhaltenen Skulpturen ohne die Anregungen Claus Sluters nicht denkbar. Demgegenüber lehnt allerdings — wohl zu Unrecht — TROESCHER die Verbindung zu Sluter ab und führt seinerseits die Skulpturen allein auf den Stil André Beauneveus zurück. Es hat aber den Anschein, daß diese Statuetten aus jener Phase stammen, da es zu einer gegenseitigen Durchdringung der in Bourges und Dijon gepflegten Stileigenheiten kam. BÖHLER datiert die ihm gehörige Statuette um 1400.

Aus der Sammlung Leroy, Paris.

F. LÜBBECKE, Die Plastik des deutschen Mittelalters II, München 1922. — G. TROESCHER, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Frankfurt a. M. 1940, S. 64. — M. AUBERT, Musée National du Louvre. Description raisonnée des Sculptures I, Paris 1950, Nr. 341/42.

München, Sammlung Julius Böhler.

## CLAUS DE WERVE.

Geboren um 1380 in Harlem (?), gestorben 1439 in Dijon. Er war ein Neffe Claus Sluters, unter dem er seit 1396 in Dijon arbeitete. Nach dem Tode Sluters übernahm er die Leitung der herzoglichen Werkstatt als „tailleur d'ymaige de Monseigneur“. Er vollendete 1411 das Grabmal für Herzog Philipp den Kühnen, sollte dann auch das des Herzogs Johann Ohnefurcht errichten, doch sind diese Arbeiten zu seiner Zeit nicht über die Planungen hinaus gediehen.

### 341. Trauernder Mönch („pleurant“).

Vom Hochgrab Herzog Philipps des Kühnen.

Marmor. Höhe: 41,3 cm.

Zum Grabmal und zu seiner Entstehungsgeschichte vgl. Kat.-Nr. 420.

Vom Grabmal Herzog Philipps des Kühnen in der Kartause von Champmol. M. M. Hocquart und Edouard de Broissia, Dijon 1825. M. Legay, Nancy 1876. Baron Arthur Schickler, Martinvast, Nor-

mandy. Clarence Mackay, New York 1939. Leonard C. Hanna, Jr., Cleveland.

In Memoriam Leonard C. Hanna, Jr., The Cleveland Museum of Art, 1958, Nr. 161. 25th Birthday Exhibition. Virginia Museum of fine Arts. Richmond, Virginia 1961.

G. TROESCHER, Claus Sluter, Freiburg 1932, S. 137. Abb. 12, Nr. 35.

— A. LIEBREICH, Claus Sluter, Brüssel 1936, pl. XXXVI, Nr. 2. —

G. TROESCHER, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Frankfurt a. M. 1940, Taf. LXI, Nr. 238. — H. DAVID, Claus Sluter, Paris 1951, Taf. 35.

Cleveland, Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Coll., Inv.-Nr. 58.67.

## DEUTSCH, gegen 1400.

### 342. Maria mit Jesuskind.

Tafel 51

Holz. Höhe: 24,5 cm.

Die Madonnenstatuette dürfte in der deutschen Plastik des späten 14. Jhdts. am ehesten im rheinischen Gebiet, im Bereich von Köln, einzuordnen sein.

ED. SANGIORGI, Collection Carrand au Bargello, Florence, Rome 1895, S. 16, Nr. 36.

Florenz, Museo Nazionale, Coll. Carrand, Inv.-Nr. 1351.

## DEUTSCH, um 1420.

### 343. Maria mit dem Jesuskind.

Silber vergoldet, mit Edelsteinen verziert, Höhe: 26 cm.

Die Madonnenstatue ist ein seltenes und interessantes Beispiel für die Wiedergabe des Typus der „Schönen Madonna“ in der Goldschmiedekunst. KIESLINGER reiht die Figur unter die „Schönen Madonnen“ Österreichs ein und begründet dies auf Grund ihrer Verwandtschaft mit der „Schönen Madonna“ im Stift St. Peter in Salzburg. Diese Madonnenstatue war ein hochverehrtes Gnadenbild, dessen alte Bezeichnung Maria Säul auf die ursprüngliche Aufstellung auf einer freistehenden Säule hinweist und dessen Typus in einer Reihe von Mariennamen nachwirkt. Es wäre denkbar, daß die Goldschmiedeplastik als freie Nachschöpfung eines solchen Gnadenbildes noch eine besondere Bedeutung besaß.

F. KIESLINGER, Österreichs frühgotische Madonnenstatuen, in: Jb. der Österr. Leogesellschaft, 1932, S. 191, 196, Abb. 29.

Florenz, Museo Nazionale, Coll. Carrand, Inv.-Nr. 696.

**DEUTSCH, um 1420—1430.****344. Büstenreliquiar des hl. Alexander.**

Silber vergoldet, moderner Steinbesatz. Auf der Agraffe über der Brust grünes Email. Höhe ohne Holzsockel: 66,5 cm.

Diese Büste, die den hl. Alexander I. darstellt, war zur Aufnahme der Reliquien des hl. Papstes, des einen der beiden Titelheiligen der Stiftskirche St. Peter und Alexander in Aschaffenburg, bestimmt; in Anlehnung an sie wurde im Jahre 1473 vom Frankfurter Goldschmied Hans Dirmsteyn eine zweite, als Gegenstück gedachte Büste angefertigt, die die Reliquien des hl. Petrus aufnehmen sollte. Im Zusammenhang mit dieser Büste hat M. ROSENBERG das Alexander-Reliquiar hypothetisch den Frankfurter Goldschmiedearbeiten angeschlossen. Die Nachricht, daß die „Häupter“ der Stiftspatrone St. Peter und Alexander im Jahre 1485 von einem Meister Mathis vergoldet wurden, wurde auf Mathias Grünewald bezogen.

Für die Stiftskirche St. Peter und Alexander in Aschaffenburg angefertigt.

Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902, Kat.-Nr. 209. Aus tausend Jahren Stift und Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1957, Kat.-Nr. 187. Bayerische Frömmigkeit, München 1960, Kat.-Nr. 231.

M. ROSENBERG, Der Goldschmiede Merkzeichen, 3. Aufl., Nr. 2020. — W. HOTZ, Meister Mathis der Bildschnitzer. Die Plastik Grünewalds und seines Kreises, Aschaffenburg 1961, S. 10.

Aschaffenburg, Katholisches Pfarramt St. Peter und Alexander.

**DEUTSCH (KÖLNISCH), um 1420—1430.****345. Maria mit dem Jesuskind.**

Elfenbein. Höhe: 7,5 cm.

Die kleine Marienfigur wird von LONGHURST als französisch oder vlämisch, 15. Jhdt. bezeichnet, und mit einer sehr ähnlichen Madonnenstatuette aus Elfenbein im ehemaligen Berliner Kaiser Friedrich-Museum verglichen, die von VOLBACH als niederländisch um 1450 eingeordnet wird. Nach mündlicher Äußerung von MÜLLER ist die Statuette einer rheinischen Werkstatt um 1420—1430 zuzuschreiben.

Slg. Gibson-Carmichael (Auktion 12., 13. Mai 1902, Nr. 144); Vermächtnis Salting.

W. F. VOLBACH, Die Elfenbeinbildwerke, Staatl. Museen Berlin, Die Bildwerke des deutschen Museums, Bd. I, Berlin 1923, S. 56,

Taf. 62. — M. H. LONGHURST, Catalogue of Carvings in Ivory, Victoria and Albert Museum, II, 1929, S. 42 f.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A 568-1910.

## DONATELLO.

Donato di Niccolo di Betto Bardi, genannt Donatello, 1386 in Florenz geboren, 1466 daselbst gestorben; tätig vornehmlich in Florenz, Siena, Rom, Prato, Venedig, Neapel und in Padua. Er ist der bedeutendste und vielseitigste Bildhauer der italienischen Frührenaissance. Seine Anfänge liegen noch im Bereich des internationalen Stils um 1400, wie eine Anzahl seiner frühen Werke in verschieden starkem Ausmaß erkennen läßt. Donatello begann als Mitarbeiter in der Werkstatt des Lorenzo Ghiberti, des Hauptvertreters des internationalen Stils um 1400 in Florenz.

### 346. Büstenreliquiar des San Rossore (San Lussorio).

Bronze, vergoldet. In fünf Stücken gegossen, mit Schrauben zusammengehalten. Höhe: 56 cm, Breite: 60,5 cm.

Die Reliquienbüste zählt zu den dokumentarisch bezeugten Werken Donatellos. Ihre Entstehungszeit fällt in den Zeitraum zwischen 1422 und 1427. Das Haupt des hl. Rossore, der nach den Acta Sanctorum unter Diocletian in Sardinien enthauptet worden war, wurde als Reliquie in Pisa aufbewahrt, bis es im Jahre 1422 die Mönche des Ognissanti-Klosters nach Florenz brachten. Bald darauf wird der Auftrag zur Herstellung der Reliquienbüste an Donatello erfolgt sein; in Dokumenten aus dem Jahre 1427 wird sie als von Donatello modelliertes, von Giovanni di Jacopo degli Stroza gegossenes Werk erwähnt. Innerhalb dieses in Betracht kommenden Jahrfünfts nimmt JANSON als Entstehungsdatum ungefähr das Jahr 1424 an. Er setzt die Büste innerhalb der Abfolge der Werke Donatellos zwischen die vorausgehende Bronzestatue des hl. Ludwig von Toulouse im Museo dell'Opera di S. Croce in Florenz, der die Büste auch stilistisch am nächsten steht, und die knapp nachher entstandene bronzene Grabmalfigur des Papstes Johannes XXIII. im Baptisterium in Florenz, die verwandte Züge aufweist. Die Bartracht des Heiligen könnte nach LÁNYIS und JANSONS Vermutung darauf zurückgehen, daß Donatello sich bei der Schaffung der Büste vielleicht zum Teil an eine ältere Reliquienbüste vom Ende des Trecento hielt. Der Kragen dürfte eine jüngere Ergänzung sein; vielleicht Teil der Tracht der Ritter des hl. Stephanus, die so den hl. Rossore zu einem der Ihren machen wollten (so LÁNYI und JANSON). Die Brosche auf der

linken Schulter ist gleichfalls ergänzt (17. Jhdt.?). Der Holzsockel wurde 1591 vom Tischler Girolamo di Giovanni angefertigt.

Kloster Ognissanti in Florenz. Seit 1554 oder 1561 in S. Catarina degli Abbandonati. Als 1570 Papst Pius V. den Orden der Humiliaten, die die Reliquien des Heiligen nach Florenz gebracht und die Büste von Donatello hatten anfertigen lassen, aufhob, ging das Vermögen des Ordens an die Cavalieri di S. Stefano über; die Einkünfte jedoch wurden als dauerndes Benefiz der Familie der Covi in Brescia zugewendet. Als 1591 die Capitani des Bigallo die Katharinenkirche mit Zustimmung des Großmeisters der Cavalieri di S. Stefano von Lodovico Covi kauften, schenkte dieser offenbar als Dank für die Zustimmung die Reliquienbüste der Ritterschaft. Seit 1591 wurde sie in der Kirche S. Giovanni dei Cavalieri di S. Stefano zu Pisa verwahrt. Nach 1945 in das Museo di S. Matteo in Pisa gebracht.

Mostra della Casa Italiana, Palazzo Strozzi, Florenz 1948.

A. BELLINI-I. PIETRI, Guida di Pisa 1913. G. FONTANA, Un'opera di Donatello esistente nella Chiesa dei Cavalieri di S. Stefano, Pisa 1895. — J. LÁNYI, Problemi della critica Donatelliana, in: La Critica d'arte 1939, S. 14 ff. — L. PLANISCIG, Donatello, Florenz 1947, S. 41 und 139. — H. W. JANSON, The sculpture of Donatello, Princeton 1957, S. 56 ff.

Pisa, Chiesa Nazionale dei Cavalieri di S. Stefano.

## ELSASS (COLMAR?), um 1430.

### 347. Sogenannter „Palmesel“.

Zinn. Höhe: 20 cm.

Der sogenannte „Palmesel“, eine zumeist lebensgroße oder knapp unterlebensgroße, holzgeschnitzte und bemalte Figur eines Esels mit einer darauf sitzenden, meist abnehmbaren Figur Christi, war in früheren Zeiten ein Requisit der Palmsonntagsprozession, bei der der Einzug Christi in Jerusalem im Sinne des volkstümlichen Spielbrauches zur Darstellung gebracht wurde. Dieser Brauch ist etwa vom 10. bis zum ausgehenden 18. Jhdt. insbesondere am Oberrhein, in Bayern und in den österreichischen Alpenländern verbreitet gewesen; die meisten der erhaltenen Palmesel entstammen dem späteren Mittelalter und der Zeit der Renaissance.

Bei der Straßburger Zinnplastik handelt es sich um eine der für diese Zeit charakteristischen Übersetzungen einer Großform in das intimere Kleinformat.



Aus dem Dominikanerinnenkloster Unterlinden, Colmar. Im Jahre 1906 aus der Slg. Ritleng, Straßburg, angekauft.

Exposition rétrospective Strasbourg (Orangerie), 1895, Nr. 459.

R. FORRER, Les étains de la collection Alfred Ritleng a Strasbourg, Strasbourg 1905, Nr. 3.

Straßburg, Musée des Arts décoratifs, Inv.-Nr. 6527.

## ENGLISCH, um 1400.

### 348. Thronende Maria mit dem Jesuskind.

Tafel 47

Elfenbein. Höhe: 18,5 cm.

Zwei Eisenstifte auf der Hinterseite des Thrones lassen vermuten, daß die Gruppe ursprünglich einen Baldachin — aus Metall oder Elfenbein — besaß. Vgl. ihr gegenüber die etwa gleichzeitige französische Skulptur gleichen Themas, gleichen Materials und ähnlicher Komposition (Kat.-Nr. 359). Dieser gegenüber wirkt die englische Skulptur schwerer, körperhafter, breiter, mit einer Faltenführung, die stärker zu ornamentalen Effekten neigt.

Hertz Collection (Sale Sotheby's, March 1857, Nr. 238). Webb Collection.

W. MASKELL, Ivories Ancient and Mediaeval in the South Kensington Museum, 1872, p. 77. Portfolio of Ivories, Pt. XXII. — E. S. PRIOR and A. GARDNER, Medieval Figure Sculpture in England, Cambridge 1912, Fig. 413, S. 364. — R. KOEHLIN, in: MICHEL, Histoire de l'Art, II, Pt. I, p. 502. — KOEHLIN, Les Ivoires Gothiques Français, I, p. 251; II, Nr. 708 bis; III, pl. CXV. — M. H. LONGHURST, English Ivoires, London 1926, Nr. LXIV, pp. 50, 107, pl. 10. — LONGHURST, Catalogue of Carvings in Ivory, Victoria and Albert Museum, II, 1925, pp. 7/8.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 202—1867.

## ENGLISCH, um 1430.

### 349. Haupt Johannes des Täufers.

Alabaster. Höhe: 16,5 cm, Breite: 10,2 cm, Tiefe: 8,9 cm.

Auf der Hinterseite des Kopfes zwei Dübellöcher. Sie weisen auf die verlorene Schüssel hin. Die Schüssel mit dem Haupt Johannes d. T., das dem Bibeltext zufolge Salome für ihren Tanz von König Herodes forderte, war eine beliebte Form des Andachtsbildes in gotischer Zeit. Die Zugehörigkeit zum englischen Kunstbereich wird wahrscheinlich

gemacht durch die Verwandtschaft mit dem Alabasterkopf vom Grabmal des Robert Waterton in Methley, Yorks, um 1425.

Die Eigenart der Stilisierung erinnert zugleich an die Werke des in der niederländisch-nordfranzösischen Kunst verwurzelten sogenannten Rimini-Meisters.

Erworben 1910, Geschenk von Herrn Adolf Leichtle, Kempten.

TH. MÜLLER, Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, München, Bd. XIII, 2: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des 15. bis gegen Mitte des 16. Jhdts., München 1959, S. 25, Nr. 12.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 10/35.

## FLORENTINISCH, Ende 14. Jahrhundert.

### 350. Hl. Maria.

Holz, gefaßt. Höhe: 136 mm.

Die Madonna trug ursprünglich auf ihrem rechten Arm das Jesuskind (nicht mehr vorhanden). CARLI zählt die Skulptur zu den Werken des späten Trecento, bei denen die Durchdringung florentinischer mit sienesischen Elementen das Besondere ihrer Wirkung erklärt. Die Figur zeigt größte Klarheit der gotischen Gesamtbewegung und fein abgewogene Faltenrhythmik in der Aufgliederung der Gestalt. Für die besondere Grazie der Formsprache nimmt CARLI Anregungen seitens sienesischer Malerei des 14. Jhdts an. Als verwandtes Werk aus diesem Florenz und Siena verbindenden Bestand von Skulpturen nennt er den Verkündigungengel aus der Slg. Seligmann in New York.

A. LENSI, Museo Bardini, Mobili e sculture in legno, in: *Dedalo* 1927, S. 461. — E. CARLI, *La Scultura lignea Italiana*, Milano 1960, S. 61, Taf. 36.

Florenz, Museo Bardini, Kat.-Nr. 1297, Inv.-Nr. 1490.

## FLORENTINISCH, um 1400.

### 351. Büstenreliquiar der seligen Umiliana dei Cerchi.

Silber.

Eine Inschrift auf der Büste nennt Giovanni de' Cerchi als Stifter. Er ist im späten 14. Jhd. in Florenz nachweisbar. Im Jahre 1394 wurde sein Testament abgefaßt. Doch dürften diese Anhaltspunkte nur von mittelbarem Wert und eine etwas spätere Entstehung des Werkes eher wahrscheinlich sein. ROSSI hebt die Modellierung und

den starken Ausdruck des Gesichtes hervor, die die Büste florentinischen Porträtbüsten des Quattrocento in der Auffassung nähern.

Florenz, Santa Croce, Capella Canigiani.

Catalogo della Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, Firenze 1933, S. 54. — F. ROSSI, La Mostra del Tesoro di Firenze Sacra. Leoreficerie, in: Boll. Arte, 1933, S. 218, fig. 8.

Florenz, Basilica di S. Croce.

## FLORENTINISCH, um 1420—1424.

### 352. Christus, seine Seitenwunde zeigend.

Terrakotta. Höhe: 104 cm.

Unterhalb des Brustbeins eine runde Vertiefung, die heute teilweise mit Wachs gefüllt ist; sie war zur Aufnahme eines Dornes bestimmt — vermutlich also einer Passionsreliquie (Dornenkrone), wie das bei Skulpturen Christi als Gekreuzigter, Schmerzensmann usw. sehr oft vorkam. MIDDELDORF schreibt diese Skulptur Dello Delli zu, einem Künstler, von dem kein gesichertes Werk erhalten ist. Wenn das Werk tatsächlich diesem Künstler zugehört, dann dürfte es vor 1424 entstanden sein, da in diesem Jahre Dello Delli mit seiner Familie aus Florenz flüchten mußte. Schon Vasari nannte für die Skulpturen an der Kirche des Ospedale Dello Delli als Bildhauer, berühmt vor allem als einer der ersten, die den nackten Körper seiner Struktur nach wiedergaben. Bicci di Lorenzo, der Bezahlungen ebenfalls im Zusammenhang mit diesen Skulpturen erhielt, dürfte nur deren Fassung ausgeführt haben. Auf einem Fresco, das Bicci 1440—1442 malte, ist über einem Tor ein Schmerzensmann zu sehen (über dem zweiten eine Krönung Mariae), der nach MIDDELDORF möglicherweise mit dem Londoner Schmerzensmann identisch sein könnte.

Nach der Flucht der Familie aus Florentiner Gebiet wandte sie sich zuerst nach Siena und Venedig, später nach Spanien, wo der Künstler, eine kurze Rückkehr nach Florenz ausgenommen, bis zu seinem Tod (1471?, Valencia) sich als Maler betätigte.

Aus San Egidio im Ospedale von Santa Maria Nuova, Florenz (Baubeginn 1418, Weihe 1420). Erworben in Florenz.

Annual Review of the principal acquisitions 1937, S. 5 f. — U. MIDDELDORF, Dello Delli and the Man of Sorrows, in: The Burl. Mag. 78, 1941, S. 71 ff.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A. 43-1937.

## FRANCESCO DI DOMENICO VALDAMBRINO.

Bildhauer und Schnitzer, gest. vor 20. August 1435. Nahm 1401 an dem berühmten Wettbewerb für die 2. Baptisteriumtür in Florenz teil. 1406/07 war er in Lucca als Mitarbeiter des Jacopo della Quercia am Grabmal der Ilaria del Carretto tätig, und mit Jacopo arbeitete er auch an der „Fonte gaia“ in Siena, vielleicht die Statue der Acca Larenzia ausführend. Er erhielt zahlreiche ehrende Aufträge, auch politischen Charakters. Seine künstlerische Persönlichkeit und Aktivität konnten durch BACCI rekonstruiert werden.

### 353. Verkündigungsgruppe.

Holz mit originaler Fassung. Höhe: 160 bzw. 165 cm.

Die Figurengruppe stellt die reifste und ausgeglichenste Lösung dieses Themas durch den Künstler dar. Der Ausdruck liegt in der Verhaltenheit der Bewegung und in der Sparsamkeit der Details. Der Engel ist mit dem Zeichen des Diakons (die Stola über die linke Schulter gelegt und über der rechten Hüfte verschlungen) versehen. Als Gewand dient ihm die Alba, das liturgische Untergewand. Eine der wichtigsten Funktionen des Diakons ist die Verkündigung des Evangeliums; daraus ergibt sich die Vergleichsmöglichkeit. Ihre Wurzeln reichen bis in die frühchristliche Kunst. — Die Gruppe ist um 1425/35 zu datieren (nach CARLI).

Asciano, Chiesa di S. Francesco.

Mostra di Jacopo della Quercia, Siena 1938. Mostra dell'antica scultura lignea senese, Siena 1949. Palazzo delle Esposizioni, Roma 1959. P. BACCI, Francesco di Valdambino, Siena 1936. — C. L. RACCHIANTI, Su Francesco di Valdambino, „La Critica d'Arte“, 1938. — E. CARLI, La scultura lignea senese, Milano-Firenze 1951. — E. CARLI, La scultura lignea italiana, Milano 1951.

Asciano, Museo d'Arte di Asciano.

## FRANZÖSISCH, 3. Viertel 14. Jahrhundert.

### 354. Diptychon mit neutestamentlichen Szenen.

Elfenbein. Höhe: 20,3 cm, Gesamtbreite: 22,5 cm.

Die beiden Relieftafeln des Diptychons zeigen in einer unregelmäßigen dekorativen Anordnung Szenen aus der Kindheit und der Passion Christi und aus dem Leben Mariae. KOEHLIN zählt das Werk zu den Einzelstücken, die unter dem Einfluß der Gruppe der großen Passionsdiptychen des 14. Jhdts. stehen. Die Einwirkung zeigt sich vor allem in der Ikonographie und in der Art der Schilderung.

Erworben 1900.

R. KOEHLIN, *Les ivoires gotiques français*, Paris 1924, Nr. 819.  
Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.-Nr. OA 4089.

## FRANZÖSISCH, CHAMPAGNE, 2. Hälfte 14. Jahrhundert.

### 355. Kopffragment einer männlichen Grabfigur („Gisant“).

Marmor. Höhe: 24 cm.

Vermutlich von einer Grabfigur, deren Körper aus einem anderen Stein war als Kopf und Hände (vgl. Kat.-Nr. 357). Hinsichtlich seiner Erscheinung bringt AUBERT das Fragment mit der Grabfigur des Wilhelm von Chanac, Bischof von Paris (gest. 1348) in Verbindung, das er allerdings für eine Arbeit aus der Ile-de-France hält. VITRY bemerkt, daß der strenge Gesichtsausdruck des Kopfes auf eine Bischofsfigur hinweisen könnte.

P. VITRY, *Le réalisme funéraire au XIV<sup>e</sup> siècle. A propos d'un masque récemment entré au Musée du Louvre*, in: *Bull. de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1913, S. 106. — M. AUBERT, *Description raisonnée des Sculptures du Moyen âge etc. I*, Musée National du Louvre, Paris 1950, S. 174, Nr. 254.

Paris, Louvre, Département des sculptures, Inv.-Nr. R. F. 1570.

## FRANZÖSISCH, ILE-DE-FRANCE, 2. Hälfte 14. Jahrhundert.

### 356. Kopffragment einer weiblichen Grabfigur („Gisante“).

Marmor. Höhe: 25 cm.

AUBERT glaubt, daß es sich bei der Dargestellten um eine Persönlichkeit aus der Zeit König Karls V. handeln dürfte. Im besonderen findet er eine Verwandtschaft mit gesicherten Porträts der Königin Jeanne de Bourbon.

Geschenk P. Frantz Marcou, 1916.

M. AUBERT, *Description raisonnée des sculptures du Moyen âge etc. I*, Musée National du Louvre, Paris 1950, S. 166, Nr. 235.

Paris, Louvre, Département des sculptures, Inv.-Nr. R. F. 1654.

### 357. Kopffragment einer männlichen Grabfigur („Gisant“).

Marmor. Höhe: 24 cm.

Dieses Fragment gehörte zu einer Grabfigur, wie sie serienmäßig aus Stein gehauen wurden; nur Kopf und Hände wurden jeweils speziell für den Auftrag ausgeführt, wobei man sich beim Antlitz um möglichste Porträtstreue bemühte.



Aus der Bauhütte der Kathedrale von Saint Denis.

VITRY und BRIERE, Documents de sculpture française, Moyen âge, S. CII, fig. 6. — Encyclopédie photographique de l'art; Sculptures du Moyen âge, Paris 1948, Taf. 119. — M. AUBERT, Description raisonnée des sculptures du Moyen âge etc. I, Musée national du Louvre, Paris 1950, S. 166, Nr. 234.

Paris, Louvre, Département des sculptures, Inv.-Nr. R. F. 444.

## FRANZÖSISCH, Ende 14. Jahrhundert.

### 358. Hl. Katharina.

Elfenbein. Höhe: 19,3 cm, Breite: 10,5 cm.

Die Figur der Heiligen wird von KOEHLIN auf Grund ihrer Stilverwandtschaft und der Ähnlichkeit im Aufbau des reichgegliederten Thronsessels mit einer Madonnenstatuette im Louvre in Zusammenhang gebracht (KOEHLIN, Nr. 708). Die Heilige thront über dem gestürzten Kaiser Maxentius, der sie der Legende nach verfolgen und martern ließ. Derartige Kompositionen sind bereits in der spätrömischen Kunst für die Darstellung des Triumphators kennzeichnend. Haltung, Gesichtsausdruck und Gebärde der Heiligen drücken ebenfalls das Gefühl des Siegers, des Triumphators aus. In diesem Moment liegt aber eine für das 15. Jhdt. kennzeichnende Wandlung, im Versuch der Erfassung des Psychischen und der künstlerischen Gestaltung aus diesem Streben heraus. Die Verbindung des altüberkommenen Bildschemas mit den neuen, für die Zukunft entscheidenden Tendenzen macht diese kleine Skulptur besonders interessant.

Stiftung du Sommerard im Musée de Cluny (Kat. E. du Sommerard von 1883, Nr. 1106).

R. KOEHLIN, Les ivoires gotiques français, Nr. 712.

Paris, Musée de Cluny, Inv.-Nr. CL 469.

### 359. Thronende Maria mit dem Jesuskind.

Elfenbein. Höhe: 20 cm.

Die Statuette steht in der großen Tradition mittelalterlicher französischer Elfenbeinschnitzkunst, die ihren Höhepunkt im 14. Jhdt. erlebte. Im Anschluß an solche Werke ist diese Skulptur entstanden. Lehrreich ist es, ihr die etwa gleichzeitige englische Elfenbeinskulptur gleichen Themas gegenüberzustellen (vgl. Kat.-Nr. 348).

Webb Collection.

W. MASKELL, Ivories Ancient and Mediaeval in the South Kensington Museum, 1872, S. 76; Portfolio of Ivories, Pt. XXII. ---

KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, I, S. 249, 251; II, Nr. 703, III, pl. CXV. — LONGHURST, *Catalogue of Carvings in Ivory*. Victoria and Albert Museum, II, 1929, S. 81.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 201—1867.

## FRANZÖSISCH, um 1400.

### 360. Heilige Märtyrerin.

Tafel 48

Elfenbein. Höhe: 21 cm.

Die Heiligenfigur entspricht nach KOECHLIN in Faltengebung des Gewandes und in ihrem Gesichtstypus noch ganz den traditionellen Stilmerkmalen des 14. Jhdts., während der individuellere Ausdruck schon eher auf das 15. Jhd. verweist.

E. MOLINIER, *Catalogue des Ivoires*, Musée du Louvre, Paris 1896, Nr. 120. — R. KOECHLIN, *Les ivoires gotiques français*, Paris 1924, Nr. 847.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.-Nr. OA 2584.

### 361. Maria mit dem Jesuskind.

Tafel 49

Elfenbein. Höhe: 32 cm.

Die Madonnenstatuette gehört nach KOECHLIN zu einer Gruppe von Madonnenfiguren aus der Wende des 14. zum 15. Jhd., die in der Gestaltung Tendenzen zu größerer Wirklichkeitsnähe und zu individuelleren Zügen erkennen läßt, wobei aber Gesamtcharakter und Faltengebung noch wesentlich dem Stil des 14. Jhdts. verbunden bleiben.

E. MOLINIER, *Catalogue des ivoires*, Musée du Louvre, Paris 1896, Nr. 99. — R. KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924, Nr. 706.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.-Nr. OA 2745.

## FRANZÖSISCH, Anfang 15. Jahrhundert.

### 362. Kniender Prophet.

Tafel 73

Vergoldete Bronze. Höhe: 14 cm.

Gehörte wohl als Sockelfigur zu einem größeren kultischen Gerät (z. B. Leuchter, Altarkreuz oder ähnlichem).

Stilistisch ist die Figur mit den Prophetengestalten aus Bourges zu verbinden (vgl. Kat.-Nr. 337); d. h. sie gehört in jene Tradition, die an die Arbeiten André Beauneveus anschloß, und dürfte in diesem Werkstattverband entstanden sein.

Geschenk M. Jules Maciet 1903.

G. MIGEON, Catalogue des Bronzes et cuivres, Musée National du Louvre, Paris 1904, Nr. 666.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.-Nr. OA 5917.

## FRANZÖSISCH (?), Anfang 15. Jahrhundert.

### 363. Zwei Relieftafeln. Teile eines Manuskripteinbandes.

Elfenbein. Höhe: 18,5 cm, Breite: 8,6 cm.

Die beiden Elfenbeintafeln, die ursprünglich ein Diptychon bildeten, schmücken Vorder- und Rückseite des Einbandes eines byzantinischen Codex mit den Schriften des Dionysius Areopagita, den der byzantinische Kaiser Manuel II. Palaeologus im Jahre 1408 der Abtei Saint Denis schenkte. Die beiden Relieftafeln zeigen Szenen aus der Passion Christi. KOEHLIN ordnet sie in die späte Nachfolge der Gruppe der großen Diptychen der Passion aus dem 14. Jhd. ein, als einen Ausläufer, der das Zuendegehen des klassischen Stils des 14. Jhdts. zeigt. Übersteigerungen des Stils jedoch ließen seines Erachtens daran denken, daß es sich um eine zeitgleiche deutsche Nachahmung nach Arbeiten des oben genannten Ateliers handelt.

Abtei Saint Denis; seit 1794 im Louvre.

E. MOLINIER, Catalogue des ivoires, Musée du Louvre, Paris 1896, Nr. 100. — R. KOEHLIN, Les ivoires gotiques français, Paris 1924, Nr. 823.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.-Nr. MN 416.

### 364. Maria mit dem Jesuskind.

Alabaster. Höhe: 68 cm. Der rechte Unterarm der Madonna fehlt.

Die wahrscheinlich in Flandern beheimatete Skulptur ist eines der wichtigsten Zeugnisse für die westlichen Madonnen zur Zeit der Blüte der Schönen Madonnen. Neben diesem Typus, der stärker in den Traditionen des 14. Jhdts. verhaftet ist, gibt es aber auch einen in der Faltenbildung den Schönen Madonnen näherstehenden, der am besten durch eine im Vassar College, Poughkeepsie (N. Y.) verwahrte Maria mit dem Jesuskind repräsentiert wird.

Slg. A. Pit, Edw. vom Rath.

J. BAUM, Eine gotische Marmormadonna im Rijksmuseum, in: Pantheon X, 1932, S. 295 ff. — TH. MÜLLER, Zum gegenwärtigen Stand der Erforschung der deutschen Plastik, in: Kunstchronik, 7. Jg., 1954, S. 290 f. — W. PAATZ, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jhd., Abhandlungen der Heidel-

berger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 2. Abhandlung, Heidelberg 1956, S. 33.

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. N. M. 11912.

### FRANZÖSISCH, ILE-DE-FRANCE, um 1412—1415.

#### 365. Pierre d'Evreux-Navarra, Graf von Mortain, Grabfigur (Gisant).

Marmor. Länge: 188 cm.

#### 366. Catharine d'Alençon, Grabfigur (Gisante).

Marmor. Länge: 180 cm.

Die beiden Grabfiguren waren auf der Oberseite des Hochgrabes angebracht, das Catharine d'Alençon wahrscheinlich sofort nach dem Tode ihres Gemahls (gest. 1412) in der Kartäuserkirche in Paris errichten ließ; für dieses Kloster hatte der Graf vier Zellen gestiftet. Bei der Demolierung der Kartause zur Zeit der Französischen Revolution wurden die beiden Liegefiguren vor der Zerstörung gerettet.

Pierre d'Evreux (1366—1412) war der jüngere Sohn König Karls II. von Navarra (aus dem Hause Evreux) und seiner Gemahlin Johanna, Tochter König Johanns II. von Frankreich. 1401 wurde ihm die Grafschaft Mortain verliehen. Im Jahre 1411 heiratete er Catharine, Tochter des Grafen Pierre d'Alençon. Sie starb erst 1462. Offenbar aber ließ sie sich auf dem Grabmal gleichzeitig mit ihrem ersten Gemahl — sie heiratete 1413 den Herzog von Bayern-Ingolstadt — darstellen. Das Tragen des Witwenschleiers weist darauf hin, daß der Auftrag für ihre Skulptur vor 1413 gegeben und anscheinend sehr rasch ausgeführt wurde. AUBERT denkt daran, daß das Porträt des Grafen nach seiner Totenmaske gearbeitet wurde, und sieht hinsichtlich der Lebendigkeit des Ausdrucks Unterschiede in den beiden Gestalten. Während Catharine durchpulste Züge besitzt, zeigt nach AUBERT das Antlitz des Grafen die Starrheit des Todes. Pierre d'Evreux trägt über der Rüstung einen Wappenrock mit den Wappen von Navarra (über der rechten Brustseite und der linken Hüfte) und von Evreux (linke Brustseite und rechte Hüfte). Der Beschreibung von MILLIN zufolge soll die Gestalt des Grafen einmal eine Grafenkrone aus Vermeil, besetzt mit Steinen, getragen haben.

Aus der Kartäuserkirche in Paris. Während der Revolutionszeit im Musée des Monuments Français, 1834 im Musée de Versailles, nach 1845 im Louvre.

MILLIN, Antiquités nationales V, Chartreuse de Paris, S. 18-19. — VITRY et BRIERE, Documents de Sculpture française Moyen âge,

S. CXV, *Encyclopedie photographique de l'art, Sculptures de Moyen âge*, 1948, S. 31 ff. — M. AUBERT, *Description raisonnée des sculptures I*, Musée national du Louvre, 1950, S. 192, Nr. 281/82.

Paris, Louvre, Inv.-Nr. L. P. 441, L. P. 448.

### **GELDERN-CLEVE, um 1430 (?).**

#### **367. Stehende Maria mit dem Jesuskind.**

Eichenholz mit Resten der alten Fassung. Höhe: 85 cm.

Die Entstehung der Skulptur wird heute, im Gegensatz zur früheren traditionellen Datierung ins 14. Jhdt., von D. P. R. A. BOUVI um 1430 angesetzt. Die Gesamtkomposition der Madonna, ihre Proportionen und der Faltenstil ihres Gewandes sind trecentesk. Jüngere Stilelemente zeigen sich vornehmlich an den Köpfen und am Schleier der Madonna.

Aus der Pfarrkirche St. Gregorii zu Heumen (Gld.).

„Nationale tentoonstelling van oude Kerkelijke Kunst“, s' Hertogenbosch 1913, Nr. 746. „Laat-Middeleeuwse Kunst uit Oppergelre“, Roermond 1953, Nr. 3 mit Abb. „Nederrijnse Kunst der Late Middeleeuwen“, Arnheim 1952/53. „Onze beeldhouwkunst der late middeleeuwen“, Eindhoven, Utrecht, Maastricht (Nr. 1), 1953/54. „De Madonna in de Kunst“, Antwerpen 1954, Nr. 168. „Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden, 150 Jaar Rijksmuseum“, Amsterdam 1958, Nr. 263, mit Abb.

De oude Kerkelijke Kunst in Nederland. Gedenkboek van de Nationale Tentoonstelling in 1913 te s'Hertogenbosch, Taf. LXVII, Abb. 145. — D. P. R. A. BOUVY, *Middeleeuwse Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1947, S. 63, Abb. 56. — J. J. M. TIMMERS, *Houten Beelden. Die houtsculptuur in de Noordelijk Nederlanden tijdens de late middeleeuwen*, Amsterdam, Antwerpen 1949, S. 25, Abb. 23. — D. P. R. A. BOUVY, in: *Sprekend Verleden, Wegwijzer voor de verzamelaar van oude kunst en antiek*, Amsterdam 1959, S. 51, Abb. 30.

Utrecht, Aartsbischoffelijk Museum, Inv.-Nr. 521.

### **GHIBERTI, Lorenzo.**

Geboren 1378 in Florenz, gestorben am 1. Dezember 1455 ebenda. Tätig als Bronzebildner, Goldschmied, Maler, Architekt und Kunstschriftsteller. Ghiberti ist, neben Masaccio, Donatello und Brunelleschi, einer der bedeutendsten Künstler der italienischen Frührenaissance. In seiner Kunst



vereinigen sich in besonders harmonischer Weise die Traditionen der Gotik mit den Idealvorstellungen der Frührenaissance von der Antike; ihre Grundhaltung ist — im Gegensatz etwa zu der heroisch-dramatischen der donatellesken Kunst — eine gemäßigte, ruhige, auf Anmut bedachte, vergleichsweise lyrische.

R. KRAUTHEIMER, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956.

**368. Kassette für die Reliquien der drei heiligen Märtyrer Protus, Hyacinthus und Nemesius.**

Bronze. 110 × 42 × 59 cm.

Die Reliquien der drei genannten Heiligen wurden 1421 oder 1422 den Camaldulensern von Sta. Maria degli Angeli in Florenz übergeben. Zu einem noch nicht näher ermittelten Zeitpunkt zwischen 1422 und 1427 (vielleicht um 1424/25) erhielt Ghiberti von Cosimo und Lorenzo Medici den Auftrag, einen Behälter für diese Reliquien herzustellen. Im Juli 1427 befand sich das Werk noch in der Werkstatt Ghibertis, 1428 war es vollendet und aufgestellt. Ghiberti gab diesem Reliquienbehälter in Anlehnung an antike Sarkophage die Form einer querrchteckigen Kassette; an ihren Seitenwänden befindet sich das mediceische Wappen, an der Vorderseite ein von zwei Engeln gehaltener kreisrunder Spiegel mit der Inschrift: „HIC CONDITA SVNT CORPORA SANCTORVM MARTYRVN PROTI ET HYACINTHI ET NEMESII“. Das Motiv der fliegenden, einen Inschrift-Clipeus haltenden Engel beruht auf mittelalterlichen Vorlagen und letztlich auf dem Typus jener römischen Sarkophage, an deren Vorderseiten jeweils zwei fliegende Victorien den clipeus mit dem Bildnis des Verstorbenen halten. Die zeitgenössische Einschätzung dieses Werkes wird durch den Umstand bezeugt, daß das Motiv der clipeushaltenden Engel mehrfach kopiert wurde (so z. B. am Grabmal des Gianni Carracciolo del Sole in S. Giovanni a Carbonara in Neapel, 1432, oder an der Porta della Carta in Venedig, 1438). Innerhalb des ghibertischen Werkes ist diese Kassette eine Vorstufe zu der späteren und auch bedeutenderen Cassa di San Zenobio im Dom zu Florenz.

Aus der Camaldulenserkirche Sta. Maria degli Angeli in Florenz. Bei der Aufhebung des Konventes wurde die Kassette im Jahre 1799 in Stücke gebrochen und als Altnmetall verkauft; im Jahre 1814 wurden ihre Fragmente wiedergefunden und um 1821 notdürftig zusammengesetzt. Eine um 1946 vorgenommene Restaurierung hat dem Werk sein ursprüngliches Aussehen wiedergegeben.

Mostra d'opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra, Florenz 1947, Nr. 66.

R. KRAUTHEIMER, S. 138 f.

Florenz, Museo Nazionale, Inv.-Nr. 259.

## GHIBERTI-WERKSTATT.

### 369. Hl. Andreas.

### 370. Hl. Franciscus.

Bronze, vergoldet. Höhe: 19,5 cm bzw. 20,5 cm.

Im 18. Jhdt. (zumindest seit dem Jahre 1726) befanden sich diese beiden Figürchen in den seitlichen Aedikulen des Andreas-Reliquiars aus S. Francesco in Città di Castello (vgl. Kat.-Nr. 508), welches zwischen 1414 und 1420 angefertigt wurde. Auf Grund dieser für das 18. Jhdt. bezeugten Zusammengehörigkeit hat man zeitweilig versucht, Reliquiar und Figürchen als homogene Einheit zu betrachten und die gesicherte Entstehungszeit des ersteren auch auf die letzteren zu beziehen. Es ist indessen unwahrscheinlich, daß die beiden Figürchen in Zusammenhang mit der Entstehung des Reliquiars konzipiert wurden (sie bestehen aus einem anderen Material, außerdem passen sich ihre Basen nicht organisch in die entsprechenden Stellen des Reliquiars ein). Dieser Zweifel entwertet natürlich auch die ältere Datierung. SCHMARSOW hatte die beiden Figürchen als Frühwerke des Lucca della Robbia bezeichnet, VENTURI schrieb sie dem Ghiberti zu, MIDDELDORF und KRAUTHEIMER bezeichneten sie als Arbeiten der Ghiberti-Werkstatt. KRAUTHEIMER verwies auf ihre formale Verwandtschaft mit den Gestalten Christi und Mariae im Kreuztragungsrelief der Nordtüre des Florentiner Baptisteriums, die allerdings eine recht allgemeine ist. Im unten genannten Katalog der Amsterdamer Bronzen-Ausstellung von 1961/62 warf POPE-HENNESSY die Frage auf, ob es sich um Frühwerke Ghibertis handeln könnte.

Das Andreas-Reliquiar aus S. Francesco in Città di Castello, in welchem sich diese beiden Figürchen im 18. Jhdt. befanden, verschwand in den Revolutionswirren des Jahres 1798 und wurde einige Jahre später in der Pinacoteca Comunale von Città di Castello hinterlegt; die beiden Figürchen tauchten erst im Jahre 1878 wieder auf.

Italian bronze statuettes, London 1961, Kat.-Nr. 2. Meesters van het brons der Italiaanse Renaissance, Amsterdam 1961/62, Kat.-Nr. 2. Bronzetti Italiani del Rinascimento, Firenze 1962, Kat.-Nr. 2.

A. SCHMARSOW, Die Statuen am Or San Michele, in: Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Leipzig 1897, S. 68. — A. VENTURI, Storia dell'Arte Italiana, VI, S. 172. — U. MIDDELDORF, Zur Goldschmiedekunst der toscanischen Frührenaissance, in: Pantheon XVI, 1935, S. 279. — R. KRAUTHEIMER, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956, S. 119 f.

Città di Castello, Pinacoteca, Inv.-Nr. 86 und 87.

## HANS VON JUDENBURG.

Als Maler und Bildschnitzer in Judenburg (Steiermark) 1411—1424 (bzw. bis 1439 ?) nachweisbar.

### 371. Krönung Mariae.

Mittelgruppe des Schreines des ehemaligen Hochaltares der Pfarrkirche in Bozen (Südtirol), bestehend aus: 1. Gottvater, 2. Christus, 3. Maria. Holz, farbig gefaßt. Höhen: 120 cm bzw. 121 cm und 107 cm.

Hans von Judenburg erhielt am 26. Dezember 1421 den Auftrag für einen neuen Hochaltar für die Pfarrkirche von Bozen. Dieser Altar galt lange Zeit als verschollen. Erst RASMO erkannte in den Flügelreliefs in der Pfarrkirche von Deutschnofen (Südtirol) Teile dieses alten Hochaltares. Er war anlässlich der Errichtung des barocken Altares 1724 nach Deutschnofen verschenkt worden. Dadurch konnte die seit längerem dem Namen nach bekannte Künstlerpersönlichkeit mit faßbaren Werken verbunden werden. Mit diesen Reliefs wurden dann auf Grund stilkritischer Vergleiche in Verbindung gebracht: von MÜLLER die Flügelrelieffragmente mit einer Verkündigungsmaria (Bayerisches Nationalmuseum, München) und Joachim und Anna (Museum für Kunstgewerbe, Agram), von RASMO die Figuren der Marienkrönung (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg) als Mittelgruppe des Schreins, sowie von OBERHAMMER (Kat. „Gotik in Tirol“, 1950, S. 24) die Heiligen Johannes d. T. und Vigilius (Schnütgen-Museum, Köln) als Figuren der Seitennischen, von ČEVČ der hl. Oswald von Jesersko und hl. König in Berlin.

RASMO, der im Anschluß an die Fragmente des ehemaligen Bozner Hochaltares dem Hans von Judenburg noch weitere Werke zuschreibt, schlägt nicht nur wie KIESLINGER und GARZAROLLI eine Identität des Künstlers mit dem Meister von Großlobming vor, sondern auch mit dem Meister der Votivtafel aus St. Lambrecht und der Wiener Kreuzigung („Hans von Tübingen“). Diese Identifizierung der drei verschiedenen Künstler ist mittlerweile nahezu allgemein abgelehnt worden.

Aus der Handlung, den Bewegungsmotiven und dem plastischen Bestand der einzelnen Skulpturen ergibt sich die Aufstellung der Figurengruppe in der Ausstellung: Maria unten links kniend, etwas erhöht rechts der sie krönende Christus, in der Mitte schließlich über beiden thront der segnende Gottvater.

Die Agraffe auf der Brust Gottvaters scheint eine Zutat des Bozener Bildschnitzers Georg Mair von 1685 zu sein (RASMO).

Erworben angeblich in Tschengels im Vintschgau (Südtirol).

„Gotik in Tirol“, Ferdinandeum Innsbruck 1950, Nr. 35 a.

SPORNBERGER, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen, 1894, S. 8, 112. — C. TH. MÜLLER, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, S. 74 und 141. — F. KIESLINGER, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, 1926, S. 66. — K. GARZAROLLI, Gotische Plastik in der Steiermark, 1941, S. 100. — N. RASMO, Mittelalterliche Kunst Südtirols, Kat. d. Bozener Ausst. 1948/49, S. 25. — N. RASMO, Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medioevale dell'Alto Adige, in: Cultura Atesina IV, 1950, S. 17 ff. — E. ČEVČ, Ob problemu Hansa iz Judenburga (Hans von Judenburg und die Fragen um ihn), in: RAZPRAVE, Dissertationes II, Ljubljana 1953, S. 277—327. — A. KUTAL, České sochařství Kolem R 1400, a Alpské Země, in: Umění, Bd. V, 1957, S. 301 ff.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 29—31.

### 372. Maria der Verkündigung.

Fragment eines Flügelreliefs des ehemaligen Hochaltars der Pfarrkirche in Bozen (siehe vorhergehende Nummer).

Holz, gefaßt. Höhe: 83,5 cm.

Vom Hochaltar der Bozener Pfarrkirche. Erwerbungsart unbekannt.

„Gotik in Tirol“, Ferdinandeum Innsbruck 1950, Nr. 35 c.

SPORNBERGER, Geschichte der Pfarrkirche in Bozen, 1894, S. 8, 112. — HALM-LILL, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I, Augsburg 1924, Taf. 137, Nr. 268. — C. TH. MÜLLER, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, S. 72, 140. — N. RASMO, Mittelalterliche Kunst Südtirols, Kat. d. Bozener Ausst. 1948/49, S. 25. — N. RASMO, Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medioevale dell'Alto Adige, in: Cultura Atesina IV, 1950, S. 17 ff.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 1517.

## JACOBELLO DALLE MASEGNE.

Bildhauer und Architekt. Tätig gemeinsam mit seinem Bruder Pier Paolo in Bologna, Venedig, Mantua und Mailand, in den Urkunden stets als Führer der Werkstatt an erster Stelle genannt. Dokumentarische Nachrichten von 1383 bis 1409.

### 373. Der Doge Antonio Venier.

Tafel 6

Antonio Venier wurde am 28. Dezember 1382 zum Dogen gewählt, er starb am 23. November 1400. Die Skulptur ist vermutlich Teil eines größeren Werkes, in dem der kniende Doge als Stifter dargestellt war. Von KRAUTHEIMER zunächst als von den Brüdern Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne erkannt. GNUDI präzisiert die Autorschaft mit Jacobello und bringt die Figur in Beziehung mit dessen Spätwerk in Venedig, dem Grab des Dogen Antonio Venier in SS. Giovanni e Paolo zwischen 1400 und 1408, doch seien auch noch stilistische Elementreste der „gotischeren“ und expressiveren Apostel in S. Marco erkennbar. KRAUTHEIMER rückt dagegen die Figur des Dogen vor die Apostel in San Marco (die nach 1394 entstanden). Die Skulptur ist Zeugnis dafür, wie durch Jacobello dalle Masegne in die venezianische Bildhauerei eine stark realistische Tendenz gebracht wurde.

Herkunft unbekannt, Raccolta Correr, Venedig.

„Capolavori Musei Veneti“, Venedig 1946. „Trésors de l'art vénitienne“, Lausanne 1947.

R. KRAUTHEIMER, in: *Ma. Jb.* 1929, S. 193. — C. GNUDI, in: „*Critica d'arte*“ 1937. — R. PALLUCCHINI, *Musei Veneti*, Catalogo 1946, S. 61. — R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, S. 57.

Venedig, Museo Correr, Inv.-Nr. XXV, 7.

## JACOBELLO DALLE MASEGNE (?).

### 374. Zwei Reliefs mit den Heiligen Markus und Antonius Abbas, den Heiligen Johannes Ev. und Johannes Bapt.

Marmor. Je 79 × 85 cm.

Die beiden Reliefs sind wahrscheinlich Fragmente eines größeren Aufbaues, vielleicht eines Altares. Sie werden durch gestreckte durchbrochene Vierpässe gegliedert, die je eine Halbfigur eines Heiligen umschließen, allerdings weniger als Rahmen, sondern in der Art von Fenstern. Die Gestalten wachsen aus einem dunklen, optisch nicht faßbaren Raum in starker Körperlichkeit heraus. Diese Be-



tonung von Raum und Körper geht über die Kunst der Brüder Ma-segne, an welche die Gestaltung der Köpfe erinnert, hinaus und ordnet die Reliefs einer neuen Stilphase ein, die in Venedig am stärksten durch die Arbeiten des Piero di Nicolò Lamberti (geb. 1393, gest. 1434 oder 1435) und den Altar in der Cappella dei Mascoli in San Marco (vor 1430) vertreten ist.

Aus S. Andrea della Certosa in Venedig.

L. PLANISCIG, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, S. 16 ff. — V. MOSCHINI, Le Raccolte del Seminario di Venezia, Rom 1950, S. 11.

Venedig, Mons. Aldo da Villa, Rettore del Seminario Patriarcale.

## JACQUES DE BAERZE.

Vlämischer Schnitzer aus Termonde, tätig Ende 14. Jhd. Er ist der führende Bildschnitzer Herzog Philipps des Kühnen von Burgund (reg. 1361—1404).

### 375. Hl. Georg.

Tafel 58

Holz, vergoldet, versilbert und farbig gefaßt. Höhe: 48 cm.

Aus dem Kreuzigungsaltar, den Jacques de Baerze im Auftrag des Herzogs Philipp des Kühnen für die Kartause von Champmol in Dijon ausführte. Dieser Altar ist das Hauptwerk des Künstlers und der bedeutendste vlämische Flügelaltar der Zeit.

Die geöffnete Feiertagsseite zeigt eine verwirrend reiche architektonische Rahmung, in die in kleinen Nischen zahlreiche zierliche Heiligenfigürchen eingefügt sind, als deren schönste das gezeigte gilt. Im Zentrum der Komposition die Kreuzigung Christi. Der Corpus des Gekreuzigten wurde während der Französischen Revolution entfernt. Er wird heute in Chicago, Art Institute, verwahrt.

Die Außenseiten der Flügel zeigen die berühmten Gemälde des Marienlebens von Melchior Broederlam (1393—1399). Dieser besorgte auch die Fassung des Altares. Das Werk war 1390 von Herzog Philipp dem Kühnen bestellt worden und wurde 1399 in der Kartause von Champmol aufgestellt. Es trägt die Wappen des Herzogs und seiner Gemahlin Margarethe von Flandern.

Der Altar gehört seinem Aufbau nach zu den vlämischen Retabeln. Hinsichtlich der Eleganz in Haltung und Ausdruck heben sich die Figürchen jedoch aus den übrigen Erzeugnissen vlämischer Werkstätten heraus. Hierin ist Jacques de Baerze offensichtlich von dem gleichzeitig für den Herzog tätigen Claus Sluter beeinflusst. Be-

züglich der gezeigten Skulptur sind Zusammenhänge mit Sluters hl. Georg aufzuweisen, dessen Fragmente 1952 bei Grabungen in Champmol gefunden wurden (QUARRÉ).

Aus der Kartause von Champmol.

Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne, Musée de Dijon 1951. — La Chartreuse de Champmol, Musée de Dijon, 1960.

A. JOLIET, Les retables de Jacques de Baerze, in: Bull. de l'Académie de Dijon, 1922, S. 144. — D. ROGGEN, De twee retabels van de Baerze te Dijon, in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, 1935, S. 91 ff. — P. QUARRÉ, Statues de l'oratoire ducal à la Chartreuse, in: Recueil public à l'occasion du centcinquantenaire de la Soc. Nat. des Antiq. de France, 1955, S. 245 ff.

Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv.-Nr. 4.

## JEAN DE LIÈGE,

Tischler aus der Moselgegend, tätig für den Herzog von Burgund, 1399.

### 376. Rückenteil eines Lehnstuhles.

Holz. 120 × 80 cm.

Dieser Rückenteil gehörte zu einem von drei Lehnstühlen, die Herzog Philipp der Kühne von Burgund zur Ausstattung der Kapelle der Kartause von Champmol, und zwar als Session der zelebrierenden Geistlichen bestimmte. Er zeigt im oberen Teil, von zwei Engeln gehalten, das Wappen des Herzogs von Burgund, im unteren Teil abwechselnd die Wappen der Franche-Comté und der Grafschaft Rethel (in den Ardennen), dazwischen Engel mit Musikinstrumenten.

Claus Sluter en de Kunst te Dijon van de XIV tot de XVI Eeuw. Rotterdam 1950, Nr. 3. — Art from Burgundy, York 1957. — La Chartreuse de Champmol, Musée de Dijon, 1960, Nr. 18.

P. QUARRÉ, Un dossier de chaire de la Chartreuse de Champmol, oeuvre de Jean de Liège, in: Miscellanea Prof. Dr. D. ROGGEN, S. 219 ff.

Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 6.

## JEAN DE RUPY,

auch Jean de Cambrai genannt. Als Gehilfe André Beauneveus erstmals 1374 nachweisbar. Zieht mit ihm spätestens 1386 an den Hof des Herzogs von Berry und übernimmt anscheinend nach Beauneveus Tod (1401/02) dessen Nachfolge. Neben seiner Tätigkeit für den Herzog von Berry arbeitete er auch für den französischen König Karl V., der ihn zum

Mitglied seines Ordens „Cosse de la Geneste“ erhob. Jean de Cambrais starb 1438 in Bourges.

**377. Zwei Trauernde vom Grabmal des Herzogs von Berry.**

Marmor. Höhe je 40 cm.

Jean de Berry wollte zuerst in der Kathedrale in Poitiers beigesetzt werden, wo bereits eine Werkstatt mit der Errichtung seines Grabmales betraut war und noch 1383 dafür Zahlungen erhielt. Schließlich aber entschied sich der Herzog doch für seine Sainte Chapelle in Bourges als Begräbnisstätte. Gemeinsam mit der Kapelle wurde auch das Grabmal 1757 zertrümmert. Erhalten blieben nur einige Teile, die aber doch noch eine klare Vorstellung seines Aufbaues geben. Die „pleurants“ bildeten im Gegensatz zu denen am Grabmal Herzog Philipps des Kühnen von Burgund keine Prozession, sondern waren in Nischen im Pfeilersystem der Seitenwandung isoliert. Damit mag auch die blockhafte Geschlossenheit dieser Gestalten gegenüber den bewegten Slutern zusammenhängen. Insgesamt fanden 40 „pleurants“ Platz. Von ihnen sind heute 22 bekannt, doch sind von diesen anscheinend nur vier zu Lebzeiten des Herzogs (gest. 15. Juni 1416) entstanden und daher mit dem Namen des Jean de Cambrai zu verbinden. Die übrigen wurden wesentlich später geschaffen, als nämlich König Karl VII. um die Mitte des 15. Jhdts. das unvollendet gebliebene Werk des Grabmals zu einem Abschluß brachte. Sie unterscheiden sich von den Trauernden des Jean de Cambrai stilistisch wesentlich und differieren auch in der Größe. Nach der Zerstörung der Sainte Chapelle kamen die „pleurants“ in die Kathedrale von Bourges (bis 1790). Um 1860 schenkte der Marquis de Vogué sie dem Museum in Bourges.

P. PRADEL, Nouveaux documents sur le tombeau de Jean de Berry, frère de Charles V., in: Monuments Piot, Bd. 49, S. 141 ff. — G. TROESCHER, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Frankfurt a. M. 1940, S. 74 ff.

Bourges, Museum, Inv.-Nr. 863. 5. 1./2.

**KÖLNISCH, Spätzeit des 14. Jahrhunderts (um 1370).**

**378. Muttergottes „in der Sonne“.**

Nußholz mit originaler Fassung. Relief. Höhe: 33 cm.

Das Relief der im Strahlenkranz thronenden Madonna gehört in den Umkreis der um 1370 entstandenen Friesentormadonna im Schnütgen-Museum, Köln — so genannt, weil sie nach glaubwürdiger Über-

lieferung von dem 1882 abgebrochenen Friesentor in Köln stammt. In ihr ist ein Hauptwerk der kölnischen Holzskulptur im Gefolge der steinernen Gewandefiguren am Petrusportal des Kölner Domes erhalten geblieben. Das Madonnenrelief ist eine der frühesten Darstellungen der Maria im Glanz der Sonne, als apokalyptisches Weib. Aus einem Kölner Haus.

H. CHORUS, Gotische Kleinbildwerke des Schnütgen-Museums, Köln 1932. — Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, 2. erweiterte Aufl., Köln 1961, Nr. 88 (dort die ältere Literatur).

Köln, Schnütgen-Museum, Inv.-Nr. A 895.

## **KÖLNISCH, um 1390 (wahrscheinlich Heinrich IV. Parler).**

### **379. Die „Parlerbüste“.**

Tafel 75

Kalkstein, Fassungsreste. Höhe: 46 cm.

Auf der Brust der weiblichen Büste, welche eine weitausladende Laubkonsole trägt, ist ein Schild mit dem Winkelhaken angebracht, dem Zeichen der Baumeister- und Bildhauerfamilie der Parler. Die Konsolbüste, ein wichtiges Werk der Parlerplastik, wurde wahrscheinlich von Heinrich IV. Parler geschaffen, der 1387 zum erstenmal in Köln nachweisbar ist. Ausgangspunkt für die im Wirkungsbereich der Parler oft anzutreffenden Konsolbüsten waren die berühmten Triforienbüsten in Peter Parlers Domchor in Prag. Das scharf Charakterisierende dieser Porträtbüsten ist bei der Kölner entsprechend der mehr dekorativen Aufgabe abgeschwächt. Mit den Prager Büsten verbindet sie vor allem die sehr gesteigerte Plastizität. Zur Nachfolge der Kölner Skulptur gehört ein sehr verwandter Typus der Konsolbüste im Langhaus des Ulmer Münsters.

Nach der Überlieferung „am Margaretenkloster“ beim Kölner Dom gefunden.

O. KLETZL, Zur Parler-Plastik, in: Wallraf-Richartz Jb. N. F., Bd. II/III, 1933/34, S. 100. — H. SCHNITZLER, Das Schnütgen-Museum, 2. Aufl., Köln 1961, Nr. 99.

Köln, Schnütgen-Museum, Inv.-Nr. K 127.

## **KÖLNISCH, um 1400.**

### **380. Büstenreliquiar eines hl. Ritters.**

Holz, gefaßt. Höhe: 55 cm.

Die Komposition der Skulptur zeichnet sich durch besonders ausgewogene Proportionen und gleitende Linienführung aus. Zu der

schlanken und besonders weichen Gesichtsbildung steht in einem gewissen Gegensatz die leicht retrospektive Art der Stilisierung des Kopfhaares, die hier wohl aus einer Anlehnung an die älteren Büsten der Reliquienkammer erklärbar ist.

Die von KARPA betonte stilistische Verwandtschaft der Büste mit der Figur Gerhards I. auf seinem Grab in Altenberg sowie mit den Heldenfiguren vom „Schönen Brunnen“ in Nürnberg, geht über den Zeitstil nicht hinaus, doch läßt sich auch in Köln nichts näher Vergleichbares finden.

„Goldene Kammer“ der Basilika St. Ursula in Köln.

O. KARPA, Kölnische Reliquienbüsten der gotischen Zeit aus dem Ursulakreis, in: Rhein. Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, 27. Jg. 1934, Heft 1, S. 70 ff. (Abb.). — Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, II, 3. Abt., 1934, S. 50.

Köln, „Goldene Kammer“ der Basilika St. Ursula.

## LÜBISCH, um 1420. MEISTER DER KATHARINA VON TIEGENHAGEN.

### 381. Kopf einer Madonnenfigur (aus Marienwohld).

Kalkstein. Höhe: 14 cm.

Die engste Übereinstimmung des Marienkopfes mit dem Kopf einer Steinskulptur der hl. Katharina in der Kirche von Tiegenhagen in Westpreußen läßt die Zuschreibung des Kopfes der Maria an den Meister der Katharina zu Tiegenhagen als überzeugend erscheinen. Die Figur der Katharina in Tiegenhagen ist ihrerseits weitgehend verwandt mit einer Anzahl lübischer Plastiken, vor allem den Steinskulpturen einer Madonna und einer hl. Katharina aus Niendorf (in der Umgebung von Lübeck), heute im St. Annenmuseum in Lübeck. Auch mit Skulpturen aus der Burgkirche in Lübeck, ebenfalls im St. Annenmuseum, bestehen enge Beziehungen. PAATZ identifiziert den Meister der Tiegenhagener Katharina mit dem Bildhauer Johannes Junge, der nach seiner Meinung die mit der Katharinenfigur eng verwandten oben erwähnten lübischen Plastiken geschaffen hat. Johannes Junge, 1406 bis 1428 archivalisch nachweisbar, war der führende Bildhauer in Lübeck zu Anfang des 15. Jhdts.

Gefunden bei Ausgrabungen zu Marienwohld bei Mölln. Offenbar aus dem ehemaligen Brigittenkloster Marienwohld stammend. Kam 1904 als Geschenk von Dr. F. Knorr, Kiel, ins Schleswig-Holsteinische Landesmuseum (Thaulow-Museum).



W. PAATZ, Die Lübecker Steinskulptur der ersten Hälfte des 15. Jhdts., Lübeck 1929, S. 28 ff. — W. SCHEFFLER, Kirchliche Kunst des Mittelalters, Führer 1 des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums, Kiel 1938. — E. SCHLEE, Der Marienkopf zu Marienwohld, in: „Kunst in Schleswig-Holstein“, Jb. d. Schlesw.-Holst. Landesmuseums, Flensburg 1950.

Schleswig, Schloß Gottorp, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1904/93.

## **MEISTER DER DERNBACHER BEWEINUNG, um 1410 bis 1420**

(von SCHÄDLER wohl mit Recht identifiziert mit dem Meister der Lorcher Kreuztragung).

### **382. Joseph von Arimathäa (Fragment).**

Gebrannter Ton. Höhe: 29,5 cm.

Die Büste, vermutlich ein Fragment aus einer ursprünglich großen Gruppe der Beweinung oder Grablegung, gilt als eines der Werke des führenden mittelhessischen Tonplastikers zu Beginn des 15. Jhdts., der häufig mit dem Notnamen des Meisters der Lorcher Kreuztragung bezeichnet wird. Nach SCHÄDLER ist die Entwicklung dieses Meisters an den drei ihm zugeschriebenen Hauptwerken über etwa eineinhalb Jahrzehnte zu verfolgen: von der Dernbacher Beweinung (Diözesanmuseum Limburg) über die Lorcher Kreuztragung (ehem. Staatliche Sammlungen Berlin, Skulpturenabteilung; vgl. Kat.-Nr. 391 und 392) bis zu dem um 1430 anzusetzenden Fragment des Joseph von Arimathäa.

Erworben 1927 aus dem Mainzer Kunsthandel.

Alte Kunst am Mittelrhein, Darmstadt 1927, Nr. 127. Kunstschatze aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Mathildenhöhe, Darmstadt 1948, Nr. 66.

P. METZ, in: Cicerone XIX, 1927, S. 40. — H. WILM, Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929, S. 62, Taf. 81. — A. FEULNER und TH. MÜLLER, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953, S. 261. — A. SCHÄDLER, Zum Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung, in: Mü. Jb. 3. Folge, Bd. V, 1954.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Pl 27 : 4.

## **MEISTER VON GROSSLOBMING.**

Benannt nach einer Gruppe von Skulpturen, die in den späten Zwanzigerjahren auf dem Dachboden der Pfarrkirche Großlobming (bei Knittelfeld,

Steiermark) gefunden wurden. Diese wurden mit anderen Werken von GARZAROLLI, KIESLINGER und RASMO zu einer großen Gruppe zusammengefaßt, namentlich wurden sie mit gesicherten Arbeiten des urkundlich überlieferten Meisters Hans von Judenburg (Kat.-Nr. 371) verbunden; offensichtlich handelt es sich aber bei Hans von Judenburg und beim Meister von Großlobming um verschiedene Meister. Die Großlobminger Skulpturen sind um 1415 zu datieren.

### 383. Hl. Georg mit dem Drachen.

Sandstein. Höhe: 105 cm. Spuren alter Bemalung. Aus mehreren Bruchstücken zusammengesetzt. Es fehlen beide Hände mit ihrem Ansatz, die Lanze, der linke obere Teil der Tartsche, die Nase und ein kleiner Teil des Mundes.

Diese feingliedrige, klar geformte Gruppe wirkt durch ihr Bestreben, jede Ausladung zu vermeiden, in der Vorder- und Rückansicht reliefartig. Die an Goldschmiedearbeiten erinnernden ornamentalen Teile (Borten, Fransen usw.) sind besonders sorgfältig durchgearbeitet. Vorspringende Backenknochen, tiefliegende, leicht geschlitzte Augen und ein in Spiralwellen gekräuseltes Lockenhaar kennzeichnen den Kopftypus, der mit Variationen fast allen Großlobminger Figuren eigen ist. Die künstlerische Konzeption der qualitativ sehr bedeutenden Gruppe entspricht dem Stil um 1415. Ursprünglich Konsolenfigur im Presbyterium der gotischen Pfarrkirche von Großlobming bei Knittelfeld, Steiermark. 1928 vom Kunsthistorischen Museum erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Malerei und Plastik in Österreich, Wien 1936, Nr. 21. Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 1946, Nr. 60.

E. KRIS, Über eine Georgs-Statue usw., in: Jb. Kh. S. 1930, S. 121 ff. — H. SEIBERL, Die österreichische Plastik von etwa 1400 bis zum Ausgange der Spätgotik, in: Die bildende Kunst in Österreich, hrsg. von K. Ginhart, 1938, S. 74 f. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 37, 101. — A. FEULNER, Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1943. — Kat. des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie, Belvedere, Wien 1953, Nr. 1. — E. ČEVČ, Ob problemů Hansa iz Judenburga, in: Razprava, Ljubljana 1953 (mit deutschem Resumé: Hans von Judenburg und die Fragen um ihn). — A. KUTAL, Česke sochařství kolem R. 1400 a Alpiske země, in: Umění Praha 1957. —

K. GARZAROLLI-TURNLACKH, Hans, Maler in Judenburg, und sein Schmerzensmann vom Pfenningberg, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1961, S. 15.

Wien, Österreichische Galerie.

**384. Kniender Engel einer Verkündigungsgruppe.**

Tafel 64

Sandstein, mit Wachs eingelassen, Reste alter Bemalung. Höhe: 77 cm. Beschädigungen: die Nase fehlt, einige Gewandkanten verschliffen.

In der Auffassung von Körper und Draperien steht diese Figur dem hl. Bischof desselben Meisters am nächsten. Das Gefühl für das Räumliche, durch die Eigenart des Motivs noch mehr betont, ist stärker als bei dem ersteren ausgeprägt. Als Ergänzung in Aufbau und Linienführung ist die stehende Gestalt der hl. Maria zu denken (Wiesbaden, Privatbesitz).

Ursprünglich Konsolenfigur im Presbyterium der gotischen Pfarrkirche von Großlobming, Knittelfeld, Steiermark. 1928 vom Kunsthistorischen Museum erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Gotik in Österreich, Wien 1926, Nr. 137. Malerei und Plastik aus Steiermark, Wien 1936, Nr. 20.

Kat. des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 11. Zur übrigen Literatur vgl. Kat.-Nr. 383.

Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4901.

**385. Evangelist Johannes.**

Tafel 56

Sandstein, mit Wachs eingelassen. Höhe: 100 cm. Ohne Fassung. Rechte Hand und Attribut fehlen, Nase ersetzt, einige Gewandfalten etwas verschliffen.

Die als Gewandplastik konzipierte Gestalt des hl. Johannes des Evangelisten zeigt eine ebenso zierliche Körperdarstellung wie der hl. Georg (Kat.-Nr. 383). Die Andeutung des Standmotivs wird durch die leichte Schwingung des Körpers noch mehr betont. Die rhythmische Bewegung der wenigen und tiefen Falten am Körper verläuft in dem seitlichen Draperiegehänge vom linken Arm herunter, ein Motiv, das ebenfalls bei allen Großlobminger Figuren wiederkehrt.

Ursprünglich Konsolenfigur im Presbyterium der gotischen Pfarrkirche von Großlobming bei Knittelfeld, Steiermark. 1928 vom Kunsthistorischen Museum erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Gotik in Österreich, Wien 1926, Nr. 136. Malerei und Plastik in Steiermark, Wien 1936, Nr. 22.

Kat. des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 17. Zur übrigen Literatur vgl. Kat.-Nr. 383.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4907.

## MEISTER VON GROSSLOBMING, WERKSTATTKREIS.

### 386. Der auferstandene Heiland.

Lindenholz. Höhe: 110 cm. Spuren alter, größere Reste einer barocken Fassung. Linker Fuß und linke Hand ergänzt, Standplatte jünger.

Das Gefühl für Räumlichkeit und Plastizität ist bei dieser Plastik stärker als bei den vorhergehenden ausgeprägt. Auch im Typus und in der Haarbildung weicht sie von den übrigen ab. Starke Anklänge in der Faltenbildung an die Maria der Verkündigungsgruppe des Meisters von Großlobming (Wiesbaden, Privatbesitz) beweisen zumindest die Zugehörigkeit zu demselben Kreis.

Aus einer Wegkapelle auf dem Pfenningberge bei Linz. Slg. Dr. Erlach, Linz. Leihgabe des Bundesministeriums für Finanzen in der Österreichischen Galerie.

Malerei und Plastik aus Steiermark, Wien 1936, Nr. 18. Tausend Jahre christliche Kunst in Oberösterreich, Linz 1950, Nr. 44. L'Art du moyen âge en Autriche, Genf 1950, Nr. 157. Neuerwerbungen 1947 bis 1959, 46. Wechsellausstellung der Österreichischen Galerie, Wien 1959, Nr. 9.

H. SEIBERL, Die österreichische Plastik von etwa 1400 bis zum Ausgange der Spätgotik, in: Die bildende Kunst in Österreich, hrsg. von K. Ginhart, 1938, S. 75. — Kat. des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 25. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Hans, Maler in Judenburg und sein Schmerzensmann vom Pfenningberg, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz, 1961, S. 14—28.

Wien, Österreichische Galerie, Lg. Inv.-Nr. 92.

## MEISTER DES „RIMINI“-ALTARES.

So genannt nach seinem Hauptwerk, einem Altar in einer Klosterkirche bei Rimini, dessen figurale Teile heute in der Städtischen Galerie Frankfurt a. M. verwahrt werden. Dieser Meister ist im nordfranzösisch-nieder-

ländischen Kunstkreis beheimatet und dürfte zwischen 1420 und 1430 an den Mittelrhein gekommen sein. Im Anschluß daran wirkte er bis um 1440 in Oberitalien. Mehrere Werke lassen sich stilistisch mit dem Rimini-Altar verbinden. SWARZENSKI hat den Bildhauer mit dem Meister Gusmin identifizieren wollen, den Ghiberti in seinen „Commentarii“ preist, doch ist diese These von KRAUTHEIMER entscheidend widerlegt worden.

G. SWARZENSKI, Der Kölner Meister bei Ghiberti: Vorträge der Bibliothek Warburg 6, 1926/27, Leipzig 1930, S. 22 ff. — R. KRAUTHEIMER, Ghiberti and Master Gusmin, in: The Art Bull. XXIX, 1947, S. 25 ff.

### **387. Kreuzigungsalter aus Rimini. Die Apostel Thaddäus, Paulus und Johannes.**

Alabaster. Höhe: 45,2 bzw. 44,6, 42,2 cm.

Aus dem Kreuzigungsalter, nach dem der Meister benannt wurde. Erhalten blieben nur die figuralen Teile des Altares: die Kreuzigungsgruppe und die Einzelfiguren der 12 Apostel. Das Retabel ist als breitgelagerter Schrein mit überhöhtem Mittelstück vorzustellen; die Kreuzigungsgruppe fand im Mittelteil ihren Platz, die Apostel in den seitlichen Schreinteilen; sie waren in eine reiche architektonische Rahmung hineingestellt. Das entspricht dem nordfranzösisch-niederländischen Typus. In diesen Kunstkreis weist auch der Stil der eleganten, eher kühl und objektiv geschilderten Figuren. Dem Meister werden auch noch andere Werke zugewiesen, die bei SCHÖNBERGER zusammengestellt sind. Dazu wären noch das Humilitasretabel aus St. Maria Podone (Mailand), heute Palazzo Borromeo auf der Isola Bella im Lago Maggiore, sowie die beiden folgenden Werke zu ergänzen.

G. SWARZENSKI, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jhdts., in: Stadel-Jb. 1921, S. 167 ff. — G. SWARZENSKI, Der Kölner Meister bei Ghiberti, Vorträge der Bibl. Warburg 6, 1926/27, Leipzig 1930, S. 22 ff. — G. SCHÖNBERGER, RDK I, 1937, Sp. 304 ff. — W. KOERTE, in: Jb. der Biblioteca Hertziana, 1, 1937, S. 45 ff. — FEULNER-MÜLLER, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953, S. 26 ff. — W. PAATZ, Stammbaum der gotischen Alabasterplastik 1316—1442, in: Kg. Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 130 ff. — W. PAATZ, Prolegomena zu einer Geschichte der spätgot. Skulptur im 15. Jhd. Abhandl. der Heidelberger Akademie d. Wissensch. Phil. hist. Kl. Jg. 1956, 2. Abhandlung, S. 50.

Frankfurt a. M., Städtische Galerie, Inv.-Nr. 412, 413, 416.



**388. Pietà.**

Tafel 46

Alabaster. Höhe: 38,4 cm.

Die Londoner Gruppe steht der aus Lorch stammenden, im Landesmuseum zu Wiesbaden verwahrten Pietà näher als der „Madonna dell'Acqua“ in San Francesco in Rimini, die als Spätwerk des „Rimini-Meisters“ gilt. Als dritte vergleichbare Arbeit wäre die Pietà im Louvre in Paris zu nennen, die der Argumentation KOERTES zufolge von einem italienischen Schüler des genannten Künstlers geschaffen wurde. Das Londoner Werk schließt enger an die Wiesbadener Pietà des „Rimini-Meisters“ an. Es fällt daher wahrscheinlich noch in die deutsche Schaffensperiode des Künstlers und ist um 1430 zu datieren.

1960 aus der Sammlung von Sir Thomas Barlow.

City of Manchester Art Gallery, German Art 1400—1800 from Collections in Great Britain, 1961, Nr. 40.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A 28-1960.

**389. Kniender Engel.**

Tafel 65

Alabaster. Höhe: 37 cm. Der Skulptur fehlen die linke Hand und beide Flügel.

Die Zuschreibung der Statuette an den Meister, dessen Hauptwerk in Frankfurt am Main steht (Kat.-Nr. 387), geht auf O. WERTHEIMER zurück. Sie fand durch PAATZ eine Bestätigung. Er hat die „wunderbar edle“ Skulptur erstmals veröffentlicht. Der ursprüngliche Zusammenhang in dem der anbetend kniende Engel vorzustellen ist, kann zur Zeit noch nicht mit Sicherheit erschlossen werden.

Die Herkunft läßt sich über die Sammlung Henessy, Paris, nicht weiter zurückverfolgen. Aus dieser kam die Skulptur in eine andere Pariser Privatsammlung und schließlich in die Sammlung H. Schwartz, Mönchen-Gladbach.

„Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“, Schnütgen-Museum Köln 1960, Nr. 46. „Bewahrte Schönheit“, Suermond-Museum Aachen, 1961, Kat. in: Aachener Kunstblätter XXI, 1961. „Europäische Skulpturen des Mittelalters“, Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1961.

W. PAATZ, in: Festschrift K. Bauch, München und Berlin 1957, S. 130, Abb. 5. — E. G. GRIMME, in: Pantheon XX, 1960, S. 76 und Taf. vor S. 81. — Ausstellungskatalog „Bewahrte Schönheit“, Aachener Kunstblätter, Mai 1961, unter Nr. 31. — Ausstellungskatalog

Hess. Landesmuseum Darmstadt „Europäische Skulpturen des Mittelalters“, 1961.

Mönchen-Gladbach, Sammlung Hermann und Maria Schwartz.

## **MITTELRHEINISCH, um 1420.**

### **390. Marienklage aus Unna.**

Tafel 45

Nußholz mit originaler Fassung. Unterarme Christi fehlen. Höhe: 122 cm.

Die Marienklage aus Unna unterscheidet sich durch das Motiv der knienden Mutter mit dem Leichnam Christi vom üblichen Typus der deutschen Vesperbilder und nimmt dadurch wie durch ihre Dreieckskomposition eine Sonderstellung ein. Verwandt ist innerhalb der rheinischen Skulptur vor allem das Vesperbild aus Geisenheim (Städtische Skulpturengalerie in Frankfurt a. M.), das noch das für die ursprüngliche Wirkung wesentliche Motiv der starren Arme Christi vollständiger aufweist. Das seltene Kniemotiv der Pietà aus Unna erklärt man einerseits durch Anregungen niederländischer Tafelbilder, anderseits durch Einflüsse von seiten italienischer Malerei (Marienklagen des Trecento). Hinsichtlich der landschaftlichen Eingliederung überwiegt bei der Marienklage aus Unna die Zuweisung an den mittelhheinischen Bereich gegenüber Versuchen, sie einem westfälischen Bildhauer zuzuschreiben.

1907 aus der evangelischen Kirche in Unna erworben.

Aachen, Krönungssaal des Rathauses, 17. Juni bis 14. September 1958, Ausst.-Kat.-Nr. 27.

B. MEIER, in: Westfalen 2, 1910, S. 30 f.; ebenda 4, 1912, S. 70 f.; ders., in: Monatshefte f. Kw. 6, 1913, S. 354 f. — M. GEISBERG, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Bd. I., Berlin 1914, S. 64, Nr. 145. — W. PASSARGE, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924, S. 47 f. — W. PINDER, Die deutsche Plastik, 1924, S. 210 ff., Taf. I. — H. EICKEL, Zur Marienklage aus Unna, in: Westfalen 32, 1954, S. 66 f. — W. PAATZ, Prologomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jhd., Heidelberg 1956, S. 56.

Münster, Westfalen, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. E 140.

## **MITTELRHEINISCH, um 1425.**

### **Lorcher Kreuztragung.**

### **391. Gruppe der klagenden Frauen mit Johannes.**

Tafel 42

Gebrannter Ton. Reste der ursprünglichen Fassung. Höhe: 56,7 cm.

**392. Gruppe dreier Männer, darunter ein Krieger.**

Gebrannter Ton. Reste der ursprünglichen Fassung. Höhe: 61,6 cm. Beide Gruppen gehören zu einer vielfigurigen Kreuztragungskomposition, von der noch sieben Teile mit insgesamt 16 Figuren (und einer halben) erhalten sind. Sie stand ursprünglich in einem Schrein-altar der Pfarrkirche St. Martin in Lorch am Rhein. Vom Schrein ist nur mehr ein Maßwerkfragment erhalten.

Die Lorcher Kreuztragung ist ein Hauptwerk der mittelhheinischen Tonplastik vom Anfang des 15. Jhdts. Ihrem Meister werden weiters vor allem die Tonplastiken der Dernbacher Beweinung im Limburger Diözesanmuseum und die Büste des hl. Joseph von Arimathäa im Landesmuseum in Darmstadt zugewiesen (vgl. Kat.-Nr. 382).

Aus der Pfarrkirche St. Martin zu Lorch am Rhein. Erworben aus der Sammlung Figdor, Wien, 1935.

Staatliche Museen Berlin, Neuerwerbungen seit 1933, Ausstellung Schloßmuseum 1936. — Europäische Bildwerke von der Antike bis zum Rokoko. — Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Ehem. Staatl. Museen Berlin-Dahlem. — Ausstellung Villa Hügel, Essen, 1957. — Christliche Kunst Europas, Ausstellung Berlin, Schloß Charlottenburg, Knobelsdorff-Flügel, seit 1958.

A. SCHÄDLER, Zum Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung, in: Münchener Jahrbuch 1954, S. 84 ff. — P. METZ, Europäische Bildwerke, München 1957, S. 30 f. Nr. 107.

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Skulpturenabteilung, Inv.-Nr. 8499.

**NIEDERLÄNDISCH, um 1430—1440.****393. Christus am Ölberg.**

Alabaster. 17 × 18 cm.

Vom Ashmolean Museum wird die Einordnung des Werkes als Mittelrheinisch, um 1440, erwogen.

Aus den Slgn. Oppenheimer, dann J. F. Mallett.

Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. M. 231.

**NORDFRANZÖSISCH-VLÄMISCH, um 1440.****394. Hl. Petrus.**

Alabaster mit Resten der alten Fassung. Höhe: 27 cm.

Qualitätsvolle Arbeit derselben Gegend, aus der auch der Meister des „Rimini“-Altars hervorging, und mit dessen Stil in gewissem

Zusammenhang. Wohl als Teil eines größeren Ganzen vorzustellen, am ehesten einer Apostelreihe, die zum Schmuck eines Altaraufbaues diene.

Erworben 1939.

Rotterdam, Museum Boymans, Dezember 1939 bis Jänner 1940, Nr. 61. Jaarverslag Museum Boymans 1939, S. 2, Abb. II.

Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen, Inv.-Nr. 1016.

## **NORDOSTFRANZÖSISCH, frühes 15. Jahrhundert.**

### **395. Maria mit dem Jesuskind (*maria lactans*).**

Tafel 50

Marmor mit Spuren einer Vergoldung und Polychromierung. Höhe: 70,6 cm.

Der Vorbesitzer kaufte die Skulptur in Frankreich als ein Werk des André Beauneveu, sie galt dann eine zeitlang als Burgundisch um 1400 (vgl. HUMBERT). MÜLLER verwies auf eine Madonna mit Kind im Rijksmuseum Amsterdam (vgl. Kat.-Nr. 364) und hielt die Skulptur für vlämisch. GERT VON DER OSTEN zieht eine Zuschreibung an eine nordostfranzösische Werkstatt vor. TROESCHER, der die Skulptur nur aus Abbildungen kennt, sieht in ihr möglicherweise die Arbeit eines späteren Nachfolgers A. Beauneveus, der sich nur in einigen Faltenmotiven, die er überdies noch vereinfacht, an den älteren Meister anschließt.

Tomas Harris Collection: Sale Sotheby's, 12. Juni 1941, Lot 157.

H. HUMBERT. *La Sculpture sous les Ducs de Bourgogne*, 1913. S. 47 ff., Abb. 11. — G. TROESCHER, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Frankfurt 1940, Anm. 62.

London, Victoria and Albert-Museum, Inv.-Nr. 17-1941.

## **NÜRNBERGISCH, um 1380.**

### **396. Schalmeibläser, „Hansel“ (Brunnenfigur).**

Tafel 160

Bronze. Höhe: 113 cm.

Die Brunnenfigur des Schalmeibläsers ist das früheste erhaltene figurliche Brunnendenkmal der Stadt Nürnberg. Neben dem etwa gleichzeitigen, denkmalartigen, platzbeherrschenden „Schönen Brunnen“, der noch zur Steinplastik der Bauhütte der Parler gehört, vertritt die bronzene Musikantengestalt als erstes erhaltenes Beispiel den Typus des kleineren Zierbrunnens, wie er meist in den Höfen von Gebäuden aufgestellt wurde. Ähnliche Darstellungen von Männern in profaner

Zeittracht kannte die deutsche Bronzeplastik der Epoche etwa bei Trägerfiguren wie am Taufbecken der Kreuzkirche in Hannover, bei Leuchterträgern und bei Aquamanilien.

Aus dem Nürnberger Heilig-Geist-Spital.

Anzeiger des Germanischen National-Museums 1913, S. 33. — H. HÖHN, Nürnberger gotische Plastik, Nürnberg 1922, Nr. 37. — F. GOLDMANN, Der Meister des Schlüsselfelderschen Christophorus, Dissertation Halle 1935, S. 21, 31, 37.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 2204.

## NÜRNBERGISCH, um 1400.

### 397. Brunnenmaske.

Tafel 74

Bronze. Höhe: 28 cm, Breite: 22 cm.

Das jugendliche Antlitz, blumentumkränzt mit langem Haar (abwechselnd als Mädchen oder als Jüngling bezeichnet), bildete mit seinem weitgeöffneten Mund den Ausguß eines Brunnens. Die Brunnenmaske ist neben dem Schalmeybläser (Kat.-Nr. 396) eines der frühesten erhaltenen Denkmäler des profanen Bronzegusses in Nürnberg, zugleich eines der frühesten Zeugnisse für diese Art der Gestaltung von Brunnenausgüssen. Das Motiv der Brunnenmaske wurde in Nürnberg bereits kurz vorher, im Bereich der Steinplastik, am „Schönen Brunnen“ verwendet.

Vom Nürnberger Unschlitthaus.

W. JOSEPHI, Kat. d. Germ. Nat.-Museums, Die Werke plastischer Kunst, Nürnberg 1910, Nr. 157. — A. ESSENWEIN, Bronzener Brunnenausguß, in: Mitteilungen aus dem Germ. Nat.-Museum, Bd. II, Jg. 1887—1889, S. 168. — S. GRAF PÜCKLER-LIMPURG, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jhdts., in: Studien Heitz 48, 1904, S. 87—88. — H. HÖHN, Nürnberger gotische Plastik, Nürnberg 1922, Nr. 64.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Inv.-Nr. Pl. O. 225.

## NÜRNBERGISCH, um 1400.

### 398. Apostel Bartholomäus.

Tafel 70

Gebannter Ton. Höhe: 66 cm, Breite: 45 cm, Tiefe: 29,5 cm.

Die Apostelfigur ist die eindrucksvollste und bedeutendste aus einer Folge der zwölf Apostel, von der noch neun erhalten blieben. Für welche Aufstellung die Figurenfolge geschaffen wurde, weiß man nicht. Weitere Werke dieses Künstlers sind nicht bekannt. Die Aus-



wirkung seines Stiles aber läßt sich an mehreren Werken feststellen, so etwa besonders deutlich an der Abendmahlsgruppe im Chor von St. Lorenz in Nürnberg.

Die Nürnberger Tonapostel gehören zu den frühesten Zeugnissen der Zunftplastik. Vorbilder für sie waren in manchem Detail die Steinskulpturen des Schönen Brunnens, des letzten Werkes der Nürnberger Hüttenplastik. Zu dieser Zeit gab die einem festen Bauverband eingegliederte, in Entwurf und Ausführung den Zielen des Architekten dienende Hüttenplastik ihre führende Rolle an die aufstrebende Zunftplastik ab, deren Bildhauer, in der Zunft zur Wahrnehmung ihrer Handwerksrechte vereint, als selbständige Unternehmer die immer zahlreicheren Aufträge der Bürger ausführten, zumeist Skulpturen für die bewegliche Inneneinrichtung der Kirchen, vor allem für Flügelaltäre.

Aus der Nürnberger Frauenkirche.

W. JOSEPHI, *Kat. d. Germ. Nat. Mus.*, Die Werke plastischer Kunst, Nürnberg 1910, Nr. 93. — H. HÖHN, *Nürnberger gotische Plastik*, Nürnberg 1922, Nr. 38. — H. WILM, *Tonplastik in Deutschland*, Augsburg 1929, S. 44. — W. PINDER, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, Berlin 1924, S. 149 f. — W. PINDER, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jhdts.*, Leipzig 1937, S. 156.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 232.

## **OBERITALIEN (LOMBARDEI), 1. Hälfte 15. Jahrhundert.**

### **399. Maria einer Verkündigungsgruppe.**

Terrakotta mit Spuren einer Bemalung. Höhe: 81,9 cm.

Von MACLAGAN und LONGHURST als „Schule Ghiberti“ bezeichnet. Sie verweisen darauf, daß im Louvre ein Terrakotta-Relief mit der Darstellung von Engeln verwahrt wird, das derselbe Künstler geschaffen hat. Das Relief im Louvre steht mit dem Relieffragment einer Tabernakelrahmung (zwei Engel, ehemals Berlin, Kaiser Friedrich-Museum; Kat. SCHOTTMÜLLER, S. 128, Nr. 312), in Zusammenhang. In diesem Katalog (2. Aufl.) wird das Relief als Lombardisch um 1450 bezeichnet. A. VENTURI (*Studi dal Vero*, S. 374) schreibt es dem Amadeo zu, doch würde das zu einer sehr späten Datierung führen (Amadeo wurde 1447 in Pavia geboren). MIDDELDOERF faßte die gezeigte Madonna, die beiden Engelreliefs und eine Halbfigur Mariae mit dem Kinde (Terrakotta; ehemals Berlin, Kaiser Friedrich-Museum; Kat. SCHOTTMÜLLER, Nr. 7) zu einer

Gruppe zusammen, deren Werkstatt auch eine Terrakottastatue Mariae mit dem Kinde in San Martino in Pontormo bei Empoli schuf. Erworben in Mailand.

E. MACLAGAN und M. H. LONGHURST, Catalogue of Italian Sculpture, Victoria and Albert Museum, London 1932, S. 14 f. — U. MIDDELDORF, Rezension von: Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums, F. SCHOTTMÜLLER, Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, 1. Bd., in: Rivista d'arte XX, 1938, S. 97 f.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 8378—1863.

## OBERRHEINISCH, um 1420—1430.

### 400. Imago Pietatis.

Tafel 38

Der Leib Christi von einem Engel getragen (Engelpietà).

Lindenholz mit Resten der ursprünglichen Fassung. Höhe: 42 cm (ohne das Brett darunter).

Das Motiv der Engelpietà zeigt den Leichnam Christi oder den Schmerzensmann von Engeln hochgehoben und gestützt, manchmal ausgedeutet als ein im Sarkophag stehender oder auf dem Sargrand sitzender toter Christus. Der Typus mit einem Engel kommt anscheinend erstmals in der französisch-burgundischen Hofkunst zu Ende des 14. Jhdts., und zwar in der Miniaturmalerei vor. Die Darstellung ist mehrmals auch auf den französischen Goldemailarbeiten um 1400 nachzuweisen, z. B. kleines Flügelaltärchen im Amsterdamer Rijksmuseum (Kat.-Nr. 466) und Reliquiar Papst Sixtus' V. im Dom zu Montalto. Bei dem Thema des Grabchristus mit Engel vermengten sich Vorstellungen vom Schmerzensmann, der Pietà und des Gnadenstuhls zu einer neuen Bildform, die zugleich auch eine Darstellung des Mysteriums der Eucharistie nach Gebeten des Meßkanons ist („Jube haec perferri“ = „Laß dieses Opfer durch die Hand Deines Engels zu Deinem höchsten Altare emportragen“). Die Verbindung mit der Eucharistie wird auch dadurch bestärkt, daß Darstellungen der Engelpietà gerne im Zusammenhang mit den Aufbewahrungsorten der Eucharistie und Altären angebracht wurden. Auch Textstellen der Bibel, wie: „seinen Engeln hat er deinethalben befohlen, Dich zu behüten auf allen deinen Wegen“ (ps. 90, 11), die Mt. 4, 6 und Lc. 4, 10 auf Christus deuten, haben wohl bei der Ausbildung des Motivs mitgespielt. GEISLER und VON DER OSTEN setzen das Relief näher an die Zeit der westlichen Vorbilder heran, etwa in das erste Jahrzehnt des 15. Jhdts.

Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Ehemals Staatlichen Museen Berlin-Dahlem, Ausstellung Villa Hügel, Essen 1957. Christliche Kunst Europas, Ausstellung Berlin, Schloß Charlottenburg, Knobelsdorff-Flügel, seit 1958.

Erwerbungen für das deutsche Museum 1919—1939. — TH. DEMMLER zum 60. Geburtstag, Berlin 1939, S. 19. — P. METZ, Europäische Bildwerke, München 1957, S. 31, Nr. 108. — I. GEISLER, Oberrheinische Plastik um 1400, Berlin 1957, S. 15. — G. v. d. OSTEN, Engelpietà, Reallexikon zur deutschen Kg., 52/53, Lieferung (Doppellieferung) 1960, Sp. 602 ff.

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Skulpturenabteilung, Inv.-Nr. 8477.

## **ÖBERÖSTERREICHISCH, Anfang 15. Jahrhundert.**

### **401. Christuskopf mit Dornenkrone.**

Tafel 60

Fragment; Sandstein. Höhe: 25 cm. Zahlreiche Abschürfungen, ausgeschlagene Partien an der Nase und der rechten Wange.

Gegenüber der bisherigen Datierung in das frühe 15. Jhdt. erscheint die Einordnung in die spätgotische Phase erwägenswert.

Angeblich von einem Vesperbild aus der Gegend von Eferding, Oberösterreich, doch läßt die Haltung des Kopfes eher an einen Crucifixus denken. 1935 aus dem Kunsthandel in Linz vom Kunsthistorischen Museum erworben. Aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Kat. Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 39 a.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4928.

## **ÖSTERREICHISCH, um 1380—1390.**

### **402. Maria lactans.**

Lindenholz gefaßt. Die Fassung an einigen Stellen abgebröckelt, mehrere kleinere Fragmentierungen, Krone fehlt. Höhe: 95 cm.

Die Figur steht in Abhängigkeit zur Madonna in der Eligiuskapelle (Wien, St. Stephan), die ihrerseits der Werkstätte der Skulpturen der Wiener Michaelerkirche nahesteht. Diese gehören einer Strömung der Wiener Plastik um 1350—1365 an, die nicht vom Einfluß der Parlerwerkstätten berührt ist, sondern eine klassischere Sprache spricht. Sie ist aus einem Rückgriff vornehmlich auf Werke vom Ende des 13. Jhdts., zum Teil der italienischen Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jhdts. zu erklären. Diese Richtung scheint keine bedeutenden

Nachfolger gefunden zu haben und ist auch in der Entwicklung zum weichen Stil kaum von Bedeutung gewesen.

Aus der Sigmundskapelle bei Mariazell (Steiermark).

„Gotik in Österreich“, Wien 1926, Museum für Kunst und Industrie, Kat.-Nr. 129. „Mittelalterliche Plastik“, Basel 1934, Kunsthalle, Kat.-Nr. 26.

P. EICH, Die Maria lactans, Frankfurt, Dissertation 1953. — F. KIESLINGER, Österreichische frühgotische Madonnenstatuen, in: Jb. d. Österr. Leogesellschaft 1932, S. 180. — A. PFISTER, Ausstellung mittelalterliche Plastik in der Basler Kunsthalle, in: Pantheon 1934, S. 99. — H. WILM, Die gotische Holzfigur, München 1944, Abb. 98.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 2387.

## ÖSTERREICHISCH, um 1410.

### 403. Vesperbild von Burg Kreuzenstein.

Solnhofener Sandstein, farbig gefaßt. Höhe: 64 cm.

Die Gruppe stellt eine Weiterentwicklung und eine Variante eines Vesperbildtypus dar, der vor allem in der Badener Pietà im ehemaligen Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin und auch in der Pietà in der Elisabethkirche in Marburg seine Ausgangspunkte hat. Die Eigenart des anonymen Meisters zeigt sich hier in der starken Wendung des Kopfes der Maria, in der gesteigerten Kompliziertheit des Aufbaues des Motivs mit den Händen Mariae und Christi, in dem Streben nach stärkerer Kontrastierung der Gewandmotive, wie eine Gewandpartie in breiten Mulden über die schmalen Gehänge gezogen wird und in einem Bausch über dem linken Knie endet.

Bei den deutschen Vorbildern des frühen 14. Jhdts. war alles, der mystischen Betrachtungsweise entsprechend, in den Dienst stärksten Ausdrucks des Schmerzes, der Totenklage gestellt. In den Haupttypen der Vesperbilder der Zeit um 1400 dagegen gelang der deutschen Plastik die Ausprägung eines der wichtigsten Andachtsbilder dieser Epoche, bei dem subtilste Materialbehandlung, überlegteste Komposition und lyrisch verklärter Ausdruck der Trauer vollendet zusammenwirkten. Die Frage nach den Meistern der bedeutendsten Vesperbilder, vielfach mit denen nach den Meistern der Schönen Madonnen verquickt, bedarf noch weitgehender Klärung.

Exposition d'Art Autrichien, Mai-Juni 1937, Paris. Gotik in Niederösterreich, Krems 1959.

Führer durch das Erzbischöfliche Dom- und Diözesan-Museum, Wien, 6. Aufl., S. 36. — K. Graf WILCZEK, Ein Vesperbild im

Diözesan-Museum, in: *Kirchenkunst* 1936, S. 45 ff. — K. H. CLASEN, *Die Schönen Madonnen*, 1952, Abb. S. 35.

Burg Kreuzenstein, N.-Ö., Sammlungen Graf Wilczek, Inv.-Nr. 1550.

## **PARISER WERKSTATT, Ende 14. Jahrhundert.**

### **404. Verkündigung.**

Elfenbein, mit Gold und farbiger Fassung. Höhe: 26 cm. Futteral, Höhe: 36 cm, Breite: 27 cm.

Die Gruppe, von KOEHLIN als Einzelstück und als Nachzügler der Pariser Arbeiten des 14. Jhdts. bezeichnet und in den Beginn des 15. Jhdts. datiert, wird in den Katalogen der burgundischen Ausstellung des Jahres 1951 als Werk eines französisch-burgundischen Elfenbeinschnitzers vom Ende des 14. Jhdts. bezeichnet, der die Stiltraditionen der Pariser Werkstätten fortsetzt. Doch wird dabei eine Abwandlung in der Richtung der Überspitzung spürbar. Das Wappen auf dem Futteral der Gruppe weist darauf hin, daß diese Herzog Philipp dem Kühnen von Burgund gehört hat.

Geschenk M. Guyot de Giéy, 1842.

Exposition rétrospective de l'art français, Paris 1900, Nr. 173. Exhibition of French art, London 1932, Nr. 658 a. Chefs d'Oeuvre de l'Art Français, Paris 1937, Nr. 1264. Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne, Dijon 1951, Nr. 186 und 188. Le Siècle de Bourgogne, Bruxelles 1951, Nr. 173.

R. KOEHLIN, *Les ivoires gotiques français*, Paris 1924, S. 319, Nr. 850. Langres, Musée Saint-Didier, Inv.-Nr. 4 (Musée Dubrenil).

## **PARLER, siehe Kölnisch, um 1390.**

## **PROVENCE, letztes Viertel 14. Jahrhundert.**

### **405. Hl. Delphine von Sabran mit einem betenden Mädchen.**

Marmor. Höhe: 30 cm.

Die Figur gehörte zu dem Grabdenkmal, das der Heiligen und ihrem ebenfalls heiliggesprochenen Gemahl, Elzéar de Sabran, in der Franziskanerkirche zu Apt (Vaucluse) errichtet wurde. Über die Entstehungsgeschichte des Denkmals ist folgendes bekannt: Elzéar von Sabran, Graf von Arian (gest. 1323) und seine Gemahlin Delphine von Glandèves (gest. 1358) wurden über ihren Wunsch in der Franziskanerkirche zu Apt beigesetzt. Papst Gregor XI. sprach sie 1369



heilig, drei Jahre später erst wurden ihre Reliquien der kultischen Verehrung freigegeben. Das Grabmal wurde von Kardinal Anglicus, Bischof von Albano, einem Verwandten des Heiligen, in Auftrag gegeben; 1373 wurden die Gebeine des heiligen Paares darin beigesetzt. Von dem Denkmal blieben nur einige Fragmente erhalten: als Gegenstück zu der knienden Gestalt der Heiligen der hl. Elzéar im Metropolitan Museum, New York, ferner ein Stück in der Walters Art Gallery in Baltimore. Im Musée Borély, Marseille, werden schließlich noch Abgüsse heute verlorener Teile des Grabmals verwahrt. Die beiden knienden Gestalten des Ehepaares waren möglicherweise zu beiden Seiten einer Kreuzigungsgruppe angeordnet. Das betende Mädchen, das von der Heiligen gehalten wird, erinnert daran, daß diese nach dem Tod ihres Gemahls sich dem Dienst an Waisenkindern widmete.

Der Meister des Grabmals war ein provençalischer Bildhauer, dessen Name nicht bekannt ist. Der Wert der Skulpturen liegt vor allem darin, daß nur in ihnen zeitlich und örtlich fixierbare Arbeiten provençalischer Herkunft aus dem letzten Drittel des 14. Jhdts. erhalten blieben.

Aus der Franziskanerkirche von Apt (Vaucluse). Vom Louvre 1919 aus der Slg. Maurice Sulzbach erworben.

A. d'AGNEL, *Fragments d'un bas relief provenant du mausolée de Saint Elzéar de Sabran*, in: *Bull. archéologique* 1907, S. 416 ff., und ebendort 1911, S. 361. — M. AUBERT, *Description raisonnée des sculptures I. Musée national du Louvre*, 1950, S. 184, Nr. 266.

Paris, Louvre, R. F. 1676.

## RHEINISCH, um 1400.

### 406. Hl. Jungfrau (Büstenreliquiar).

Holz. Höhe: 28 cm.

Diese besondere Form des Büstenreliquiars wurde im Laufe des 14. Jhdts. vor allem in Köln und von dort ausgehend im ganzen rheinischen Gebiet in großer Zahl geschaffen, sowohl als Einzelstücke für die Schatzkammern der Kirchen wie auch in Serien für die Aufstellung in Flügelaltären (z. B. Klarenaltar im Kölner Dom, Altar in Marienstadt). Das Vorherrschen der typischen Züge bei dem Großteil dieser Büstenreliquiare erschwert häufig deren genaue zeitliche Fixierung. Auch bei dieser Büste, die WITTE ohne nähere Begründung sogar um 1510 datiert, wäre an die Möglichkeit einer

späteren Datierung, etwa in die zweite Hälfte des 15. Jhdts. zu denken.

Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande, Köln 1925, Kat. S. 175. Alte Kunst am Mittelrhein, Darmstadt 1927, Kat.-Nr. 123, Taf. 14.

P. LEHFELD, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Coblenz, Düsseldorf 1886, S. 619. — J. H. v. HEFNER-ALTENECK, Trachten des christlichen Mittelalters, Frankfurt-Darmstadt 1840—1854, II, 119 (mit Abb., Kupfer). — E. aus'm WEERTH, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Bonn 1866, S. 57, Anm. 3, 13. — F. WITTE, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein. Die Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln, Bd. IV, Berlin 1932, Abb. 259.

Oberwesel am Rhein, Katholische Kirchengemeinde (St. Martin).

## **SALZBURGISCH, um 1390.**

### **407. Hl. Martha.**

Tafel 57

Kalkstein. Höhe: 78 cm. Teile der ursprünglichen Fassung. Linke Hand mit Schüssel ergänzt.

Die hl. Martha wird das erstmal in den Evangelien als „Salvatoris hospita“ erwähnt, wie sie in ihrem Hause in Bethania Christus bewirtet. Im Gegensatz zu ihrer Schwester Maria Magdalena ist sie das Symbol des aktiven Lebens und hat oft als Attribut einen Kochlöffel in der Hand; sie gilt als die Patronin der Hausfrauen.

Dieser Gedanke wird durch die genrehaft anmutige Haltung der zur Kleinplastik zählenden Figur vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Die straffe Faltenführung läßt die Proportionen des zierlichen Körpers durchfühlen. Die Statuette scheint zu einem größeren Verband gehört zu haben.

Aus Schloß Thann bei Judenburg. 1860 vom Kunsthistorischen Museum erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Ausst.-Kat. „Gotik in Österreich“, Wien 1926, Nr. 135. „Malerei und Plastik aus Steiermark“, Wien 1936, Nr. 15. „L'Art du moyen âge en Autriche“, Genf, Nr. 152.

F. KIESLINGER, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Leipzig 1926, S. 61. — B. FÜRST, Beiträge zu einer Geschichte der österreichischen Plastik in der ersten Hälfte des 15. Jhdts., Leipzig 1931, S. 18. — K. GARZAROLLI-TURNLACKH, Mittelalterliche Plastik in

Steiermark, Graz 1941, S. 32. — Kat. Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 7.  
— L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 1958, S. 894.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4897.

## **SALZBURGISCH (?), vor 1393.**

### **408. Die Altenmarkter „Schöne Madonna“.**

Tafel 55

Steinguß mit Resten der alten Fassung. Höhe: 86 cm.

In einem Ablassbrief des päpstlichen Nuntius Erzbischof Ubaldinus von Torres (Sardinien) vom 13. August 1393 bereits genannt. Dadurch ergibt sich ein terminus ante quem für die Entstehung der Skulptur, die somit die älteste datierbare Schöne Madonna und eine der ältesten ihrer Art ist.

In Aufbau und Faltenstil zeigen sich deutliche Zusammenhänge mit der Wiener Bauhüttenskulptur des 14. Jhdts. Zugleich ist die Altenmarkter Schöne Madonna auch mit der Krumauer (vgl. Kat.-Nr. 424) zu verbinden, als deren Vorstufe sie gerne angesehen wird; doch ist diese Frage des gegenseitigen Verhältnisses der beiden Skulpturen noch nicht restlos geklärt. Die Ausgewogenheit des Aufbaues, welcher der Krumauer Madonna in höchstem Maße eigen ist, fehlt bei der Altenmarkter Schönen Madonna. L. A. SPRINGER hält beide Skulpturen für Arbeiten einer Salzburger Werkstätte, doch wäre gerade im Falle der Altenmarkter Schönen Madonna auch an einen Import aus Wien oder Böhmen zu denken. Motivisch ist die Schöne Madonna in Altenmarkt eine Variante derer aus Laa a. d. Thaya und im Museum der bildenden Künste in Budapest. Von dieser letzteren wurde anscheinend die Haltung des Kindes übernommen, das bei ihr bereits nackt dargestellt ist.

Schon 1393 in Altenmarkt nachweisbar.

D. FREY, Ein unbekanntes Vesperbild des Weichen Stils in Vorarlberg, in: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 3. Jg., 1949, S. 56 ff., Abb. 84. — ÖKT 28, 1940, S. 34, dort weitere Literatur. — GROSSMANN, in: *ÖZfKD*, S. 103 ff.

Altenmarkt im Pongau, Pfarrkirche.

## **SALZBURGISCH (?), um 1400.**

### **409. Vesperbild aus Altenstadt.**

Tafel 44

Kalkmergel, gefaßt. Höhe: 61 cm.

Motivisch selten ist, daß der Oberkörper des Leichnams Christi nach vorne gedreht ist und daß Maria mit ihrer rechten Hand den toten

Körper nicht am Nacken, sondern an der rechten Schulter stützt. Ebenso ungewöhnlich ist auch der über dem linken Unterarm der Maria liegende Mantelbausch.

FREY bringt die Skulptur mit salzburgischen Werken in Verbindung und bezeichnet als nächstverwandt das Vesperbild im Kloster Nonnberg, wobei dieses von dem Altenstädter Vesperbild bereits abgeleitet und etwas jünger wäre. Weitere etwas einfachere Abwandlungen des Altenstädter Typus im Salzburgischen wären die Vesperbilder in Bramberg und Altenmarkt. FREY schlägt eine Datierung um 1400 vor.

D. FREY, Ein unbekanntes Vesperbild des weichen Stils in Vorarlberg, in: Österr. Zeitschr. f. Kunst und Denkmalpflege, 3. Jg. 1949, S. 56—68, Fig. 72—75. — Österr. Kunsttopographie, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch, bearbeitet von D. FREY, Wien 1958, S. 289, Fig. 262—264.

Feldkirch, Dominikanerinnenkloster Altstadt.

## **SALZBURGISCH, um 1405.**

### **410. Hl. Pantaleon.**

Steinguß, gefaßt. Höhe: 71,5 cm.

Alter Besitz des Stiftes.

„Salzburgs bildende Kunst“ Wien, Kat.-Nr. 85.

Österr. Kunsttopographie Bd. VII, S. 129. — L. A. SPRINGER, Die bayrisch-österreichische Steingußplastik an der Wende vom 14. zum 15. Jhdt., Leipziger Dissertation 1935, Würzburg 1936, S. 103 ff. und 195.

Salzburg, Benediktinerinnen-Stift Nonnberg.

## **SALZBURGISCH, um 1408.**

### **411. Kirchentüre aus Irrsdorf mit den Hochreliefs einer Heimsuchung.**

Eichenholz. Die Maße eines Flügels betragen  $278 \times 84,5 \times 8$  cm.

Die die Fläche beherrschenden Figuren der Maria auf dem rechten Türflügel und der hl. Elisabeth auf dem linken werden von ornamentalen und architektonischen Motiven gerahmt.

Im Feld unter Maria ein jugendlicher Atlant, neben ihm, betend, der Stifter, Pfarrer Bertold. Im Feld unter der hl. Elisabeth ebenfalls ein Atlant, darüber das Wappen des Stifters. Aus dem Wappen des Stifters, des Pfarrers Bertold von Straßwalchen, des Gründers der Irrsdorfer Kirche, der 1410 verstorben ist, geht hervor, daß die Tür-

flügel immer für Irrsdorf bestimmt waren. Die genaue Datierung ergibt sich aus dem in den Türrahmen eingemeißelten Weihedatum von 1408.

P. BUBERL, Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg, (Österr. Kunsttopographie, Bd. X, 1), Wien 1913, S. 60 und 66.

Irrsdorf (Salzburg), Filialkirche.

## **SALZBURGISCH, um 1410—1415.**

### **412. Schöne Madonna.**

Tafel 54

Steinguß, alte Fassung, der Kronreif ist andeutungsweise ergänzt. Höhe: 108 cm.

Die Madonna gilt traditionell als das Hauptwerk der Salzburger Steinplastik dieser Zeit, doch war ihr Typus nicht so verbreitet wie der der Maria-Säul in St. Peter in Salzburg, wo sich eine bedeutende Wallfahrt entwickelt hatte (vgl. Kat.-Nr. 343).

Die vom linken Arm der Madonna herabhängende Faltenkaskade war ursprünglich länger, so daß die Flächenbezogenheit der Skulptur auf eine Hauptschauseite noch deutlicher war. Dazu im Gegensatz steht die plastische Modellierung der Details, besonders der Falten. Verglichen etwa mit der Krumauerin fällt der etwas herbere Ausdruck auf, der für Salzburg typisch ist. SPRINGER bringt den Meister der Franziskanermadonna mit den Repliken der Krumauer Schönen Madonna in Bad Aussee und der aus dem Salzburgerischen stammenden Madonna in der Prager Nationalgalerie in Verbindung.

Alter Besitz des Franziskanerklosters Salzburg.

„Salzburgs Bildende Kunst“, Nov.-Dez. 1938, Wien, Nr. 92.

Österr. Kunsttopographie, Bd. IX, S. 108, Fig. 142. — D. FREY, Ein unbekanntes Vesperbild des Weichen Stils in Vorarlberg, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 3. Jg., 1949, S. 56 ff. — GROSSMANN, in: ÖZfKD 1960, S. 113 f. — L. A. SPRINGER, Die bayrisch-österreichische Steingutplastik der Wende vom 14. zum 15. Jhdt., Leipziger Diss. 1935, Würzburg 1936, S. 195, Nr. 27.

Salzburg, Franziskanerkloster.

## **SALZBURGISCH, um 1415.**

### **413. Hl. Hieronymus mit Löwen.**

Steinguß, alte, etwas übergangene Fassung. Höhe: 27 cm.

Mit der, allerdings etwas jüngeren, kleinen Pietà aus Seeon, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München, verbindet die Gruppe eine starke Ähnlichkeit des Faltenstils, so daß SPRINGER für beide



denselben Meister annimmt. Die mächtige, „rotierende“ Mantelschlinge erinnert andererseits an die Franziskanermadonna in Salzburg, so daß eine Entstehung noch im zweiten Jahrzehnt des 15. Jhdts. wohl am wahrscheinlichsten ist.

Alter Besitz des Stiftes.

„Salzburgs bildende Kunst“ Wien, 1938, Kat.-Nr. 91.

Österr. Kunsttopographie, Bd. VII, S. 129, Abb. 172. — L. A. SPRINGER, Die bayrisch-österreichische Steingußplastik der Wende vom 14. zum 15. Jhd., Leipziger Dissertation 1935, Würzburg 1936, S. 155 ff., S. 195.

Salzburg, Benediktinerinnen-Stift Nonnberg.

## **SALZBURGISCH, um 1420—1430 (?).**

### **414. Thronende Maria mit dem Jesuskind.**

Lindenholz, Teile der ursprünglichen und einer späteren, aber noch gotischen Fassung erhalten. Krone und Birne sind ergänzt. Die Figur wurde rückseitig nachträglich etwas abgeflacht, wodurch sie „reliefartiger“ erscheint. Höhe: 88 cm.

Die äußere Erscheinung dieser Skulptur wird vor allem durch ihre geschlossene Form und die besonders reiche Gewandbildung bestimmt. Angelpunkt der Draperiekomposition ist das rechte Knie der Madonna, an dem die Faltenschüsseln und -kaskaden wie Festons aufgehängt sind. Die reiche Anordnung der Falten und deren Plastizität selbst gehören zur Stilphase um 1410—1420, die unter anderem durch die Wilczek-Pietà (vgl. Kat.-Nr. 403) repräsentiert wird, lassen sich aber auch mit der schönen Madonna des Salzburger Franziskanerklosters (Kat.-Nr. 412) vergleichen. Der naiv-innige Ausdruck der Madonna und die unbekümmerte Lebendigkeit des Kindes sprechen jedoch für einen Künstler, dem wohl die Formensprache des „höfischen“ Stils vertraut war, der aber selbst nicht in einem Zentrum höfischer Kultur zu suchen ist. Die schöne Skulptur ist österreichisch-alpenländischer Provenienz, am ehesten salzburgisch oder oberösterreichisch um 1415—1420. Zusammenhänge mit dem „Meister von Großlobming“, welche die genannten Kataloge vermuten, können nicht festgestellt werden.

Herkunft unbekannt, in Österreich erworben.

„Unsere liebe Frau“, Aachen 1958, Nr. 114. „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“, Schnütgenmuseum, Köln 1960, Nr. 53. „Bewahrte Schönheit“, Aachen 1961, Kat. in: Aachener Kunstblätter, Heft 21, 1961, S. 19.

Mönchen-Gladbach, Sammlung Hermann und Maria Schwartz.

## SALZBURGISCH-SÜDBAYERISCH, um 1420—1430.

### 415. Maria aus einer Verkündigungsgruppe.

Kalkstein. Höhe: 73 cm.

Die von PINDER und DEMMLER behauptete Verwandtschaft mit der Madonna von Winhörning (B. A. Altötting) geht über die des Zeitstils nicht hinaus. Trotz der angeblichen Herkunft aus Berchtesgaden ist eine Lokalisierung nach Südbayern oder Salzburg schwierig. Die geschlossene Form der Skulptur und die Faltenführung sind jedenfalls nicht salzburgisch. Westliche Einflüsse sind bemerkbar, sofern nicht überhaupt an eine westliche Lokalisierung (Lothringen ?) zu denken ist.

Angeblich aus der Gegend von Berchtesgaden. Erworben in München 1916.

W. PINDER, Die deutsche Plastik, I. Teil, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam (1924), S. 186 f. — Staatliche Museen zu Berlin, Die Bildwerke des Deutschen Museums, 3. Bd. — TH. DEMMLER, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Großplastik, Berlin und Leipzig 1930, S. 70. — P. METZ, Europäische Bildwerke, München 1957, S. 31, Nr. 113.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Skulpturenabteilung,  
Inv.-Nr. 7731.

## SCHWEDISCH, Anfang 15. Jahrhundert.

### 416. Hl. Birgitta.

Tafel 71

Holz, von der alten Fassung nur geringe Reste erhalten. Höhe: 123 cm.

Die Kirche von Vadstena besitzt zwei Holzskulpturen der thronenden hl. Birgitta aus dem frühen 15. Jhdt., die eine schwedischer Herkunft, die andere offensichtlich Lübecker Arbeit. PAATZ schreibt diese letztere dem Lübecker Meister Johannes Junge zu. Die Lübecker Kunst, die um 1400 eine ihre höchsten Blüten erlebte, hatte zu dieser Zeit die führende Stellung im Baltikum inne. Einerseits gingen Lübecker Skulpturen zur Ausstattung der Kirchen in das gesamte Baltikum, andererseits beeinflusste die Lübecker Kunst das künstlerische Schaffen dieses Raumes. Gegenüber der eleganteren Lübecker Skulptur bleibt aber die schwedische stärker der Tradition verhaftet. Sie wirkt „romanischer“. Die schwedische Forschung sieht in ihr die eindringlichste und überzeugendste Birgitta-Darstellung aus dem schwedischen Mittelalter.

Der Kult der hl. Birgitta, einer Mystikerin des 14. Jhdts., war gerade um 1400 besonders im Baltikum verbreitet.

Vadstena, Kloster.

Birgitta-Ausstellung („Birgitta-utställningen“), Stockholm 1918 (Kat. Upsala 1918).

W. PAATZ, Die lübische Steinskulptur der ersten Hälfte des 15. Jhdts., Lübeck 1929. Vadstena, Klosterkirche.

## SIENESISCH, Anfang 15. Jahrhundert (?).

### 417. Sitzende weibliche Figur.

Tafel 105

Holz, mit Resten einer alten Fassung. Höhe: 85 cm.

Das Thema der Darstellung, zu der die Skulptur gehörte, ist ungeklärt. Sie wird einerseits als Madonna aus einer Verkündigung bezeichnet, anderseits als Sibylle. SCHUBRING hält den Gegenstand in der rechten Hand der Frauengestalt für eine zusammengewickelte Windel. Er betrachtet daher das Werk als Teil einer Geburtsszene und deutet die Geste als einen Gruß an den Neugeborenen.

CARLI hat die Skulptur dem Mattia di Nanni, genannt „Il Bernacchino“, zugeschrieben. Dieser Künstler „optimus et peritus magister lignaminis“, wurde 1403 geboren, er starb 1433. Seine Arbeiten schließen an den Stil des Domenico dei Cori an. Der Künstler erhielt während seines kurzen Lebens mehrmals ehrende Aufträge der Stadtverwaltung Sienas, vor allem für den Schmuck der Sala delle Balestre mit Einlegearbeiten. Derartige Intarsien, die CARLI dem Künstler zuschreibt, sind erhalten (Siena, Palazzo Publico). Die gezeigte Skulptur ist stilistisch mit mehreren Madonnenstatuen zu verbinden, doch zeigt keine von diesen die große Freiheit in der Komposition, namentlich den räumlich differenzierten Aufbau der sitzenden Frauengestalt im Bargello. Darin erweist der Schnitzer aber seine Kenntnis von Werken der Frührenaissance. Der Linienschwung der Gewandung leitet sich von Sitzfiguren ab, wie sie z. B. auf Ghibertis erster Tür des Florentiner Baptisteriums mehrfach vorkommen.

P. SCHUBRING, Die Plastik Sienas im Quattrocento, Berlin 1907, S. 49 f. — E. CARLI, La scultura lignea senese, Florenz 1951, Taf. 74 (franz. Ausgabe Mailand-Florenz 1954, S. 35 f.). — E. CARLI, La scultura lignea italiana, Mailand 1960, S. 74, Taf. 42.

Florenz, Museo Nazionale, Inv.-Nr. 4.

## SIENESISCH, um 1425, ein Meister „ähnlich dem Francesco di Valdambrino“.

### 418. Verkündigungsgruppe.

Holz, farbig gefaßt. Höhe: 163 cm bzw. 164 cm.

Diese Künstlerpersönlichkeit ist namentlich noch nicht faßbar. Da der Meister dem Francesco di Valdambrino nahesteht (vgl. Nr. 353), hat CARLI für ihn als vorläufige Bezeichnung „Affine del Valdambrino“ vorgeschlagen. Von den Werken dieses Künstlers unterscheidet er sich durch den gotischeren Schwung, die größere Gestrecktheit und die dem frühen 15. Jhdt. verbundene Faltenführung. Vor allem an die statuarischen Arbeiten Ghibertis schließt er diesbezüglich an. Innerhalb der Werke dieses „Affine del Valdambrino“ kommt der Verkündigungsgruppe des Domes von Montepulciano zentrale Bedeutung zu.

Cattedrale di Montepulciano.

Mostra di Jacopo della Quercia, Siena 1938. Mostra dell'antica scultura lignea senese, Siena 1949.

P. BACCI, Francesco di Valdambrino, Siena 1936. — C. L. RAGGHianti, Su Francesco di Valdambrino, in: *La Critica d'Arte*, 1938. — E. CARLI, *La scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1951, S. 62, Nr. 144. — E. CARLI, *La scultura lignea italiana*, Milano 1961, S. 81.

Montepulciano, Cattedrale.

## SLUTER, Claus.

Geboren vermutlich in Harlem, das Datum ist unbekannt. Gestorben in Dijon zwischen 24. September 1405 und 30. Jänner 1406. Zwischen 1379/80 und 1385 Mitglied der Gilde der „Steenbickelaren“ (Steinbildhauer und Baumeister) in Brüssel. Spätestens ab 1385 in Dijon für Herzog Philipp den Kühnen tätig, zuerst als zweiter Werkstattgehilfe des Jean de Marville, nach dessen Tod (1389) als Leiter der Werkstatt. Als seine Hauptwerke sind bekannt: Portal der Kartause von Champmol, der „Moses-Brunnen“ der Kartause und das Hochgrab für den Herzog (heute Dijon, Museum). Er ist der entscheidende Künstler für die burgundische Bildhauerschule des Spätmittelalters.

A. LIEBREICH, Claus Sluter, Brüssel 1936. — G. TROESCHER, Claus Sluter, Freiburg i. Br., o. J. — H. DAVID, Claus Sluter, Paris 1951.

### 419. Crucifixus (Fragment).

Tafel 61

Stein. Höhe: 61 cm.

Fragment des Crucifixus, der als Mittelpunkt eines Kalvarienberges die Bekrönung des Moses-Brunnens in der Kartause von Champmol bildete. Das Werk wurde 1395 begonnen und 1406 vollendet. Die

Figuren des Kalvarienberges waren 1399 fertig und wurden sofort aufgestellt, während die Skulpturen der Sockelzone erst in den folgenden Jahren ausgeführt wurden. Der Brunnen einschließlich aller Skulpturen war vergoldet und polychromiert. Diese Fassung besorgten Jean Malouel und seine Mitarbeiter Guillaume „le Peintre“ und Hermann von Köln. Die Komposition basierte auf der mittelalterlichen Vorstellung des Lebensbrunnens. Schon zur Zeit der französischen Revolution war der Kalvarienberg zerstört. Die später gefundenen Teile wurden im Museum von Dijon hinterlegt.

Trotz aller Fragmentierung und trotz des Verlustes der ursprünglichen Fassung offenbart die Skulptur noch immer stark die Steigerung des Ausdruckes und erhabener Ruhe, durch die Sluter seine Schöpfungen in neuem Geiste beseelte.

Aus der Kartause von Champmol.

Exhibition of French Art, London 1932. — *La Passion dans l'art français*, Paris 1934. — *Art Bourguignon*, Paris 1936. — *Chefs d'oeuvre de l'Art français*, Paris 1937. — *Chefs d'oeuvre de la Sculpture bourguignonne du XIVème au XVIème siècle*, Dijon 1949. — *Claus Sluter en de Kunst te Dijon van de XIVème tot de XVIème Eeuw*, Rotterdam 1950. — *Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne*, Dijon 1951. — *Bourgondische Pracht*, Amsterdam 1951. — *Le Siècle de Bourgogne*, Bruxelles 1951. — *La Chartreuse de Champmol, foyer d'art au temps des ducs Valois*, Musée de Dijon 1960.

H. DAVID et A. LIEBREICH, *Le Calvaire de Champmol et l'art de Sluter*, in: *Bull. mon.* 1933, S. 419 ff. — D. ROGGEN, *De Kalvarieberg van Champmol*, in: *Gentsche Bijdragen*, S. 31 ff.

Dijon, Musée Archéologique, Inv.-Nr. I. 323.

#### 420. **Zwei Trauernde.**

Tafeln 62 und 63

Vom Hochgrab Herzog Philipps des Kühnen.

Alabaster. Höhe: je 40 cm.

Die beiden Trauernden stellen einen Kartäusermönch und einen Familiaren des Herzogs im Trauermantel dar, zwei Skulpturen aus dem großen Trauerzug, der die Seitenwand des Hochgrabes umzieht und über 80 Figuren umfaßt.

Das Grabmal war 1384 von Herzog Philipp dem Kühnen bestellt worden und wurde in der Kartause von Champmol aufgestellt. 1791 wurde es zerstört und erst nach 1818 wieder rekonstruiert. Die Arbeit wurde unter der Leitung von Jean de Marville begonnen, nach seinem Tod von Sluter fortgesetzt. Von ihm stammt offensichtlich



die Idee der Gestaltung des Trauerzuges, in dem jede der Gestalten in durchaus eigener Weise in Haltung, Gebärde und Ausdruck ihren Schmerz bekundet. Mit ihnen gab Sluter der Grabplastik des 15. Jhdts. wesentliche Impulse. Die „pleurants“ Sluters vom Grab Herzog Philipps sind in seinen beiden letzten Lebensjahren entstanden und sind in mehrfacher Hinsicht seine reifsten Werke.

Das Grabmal wurde erst 1411 durch Claus de Werve, einem Neffen und Mitarbeiter Sluters, vollendet (Kat.-Nr. 341).

Aus der Kartause von Champmol.

Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne, Musée de Dijon 1951. — Burgondische Pracht, Amsterdam 1951. — Le Siècle de Bourgogne, Bruxelles 1951. — Art from Burgundy, York 1957. — La Chartreuse de Champmol, foyer d'art au temps des Ducs Valois, Musée de Dijon 1960.

G. TROESCHER, Die Burgundische Plastik um die Wende des 14. Jhdts., Freiburg i. B. 1932. — A. LIEBREICH, Claus Sluter, Bruxelles 1936. — D. ROGGEN, Les Pleurants de Klaas Sluter à Dijon, Anvers 1936. — Dsb., Prae-sluteriaanse Nederlandse sculptuur, in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 1955—1956, S. 138 ff. — G. TROESCHER, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Frankfurt a. M. 1940. — P. QUARRÉ, Les Pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne, mutations et réintégrations, in: Bull. de la Soc. Nat. des Antiq. de France, 1948. — H. DAVID, Claus Sluter, Paris 1951.

Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 9.

## SPANISCH, Ende 14. Jahrhundert.

### 421. Hl. Petrus.

Tafel 68

Holz, polychromiert.

Die Figur gehörte angeblich zu einem Retabel, dessen malerischen Teil Pedro Serra ausführte. Dieses Retabel war dem hl. Petrus, dem Patron der Kirche in Cubells, gewidmet, und schilderte in den Gemälden das Leben des Heiligen.

CH. R. POST, A History of Spanish Painting, IV, S. 522, Cambridge 1933.

Barcelona, Museum Marés.

## STEIRISCH, um 1410—1415.

### 422. Vesperbild.

Sandstein. Originale Fassung. Höhe: 90 cm.

Das Vesperbild gilt vielfach als ein Werk des Meisters von Großlobming, des bedeutendsten Bildhauers in der Steiermark zu Anfang des 15. Jhdts. Die Gruppe gehört einer relativ späten Phase im Entwicklungsablauf der Vesperbilder des weichen Stils an. Es ist eine deutliche Tendenz nach größerer Breite und Schwere der Formen spürbar, nach Beruhigung des Umrisses und der Faltenzüge.

Aus Stift Admont in der Steiermark.

Malerei und Skulptur aus Steiermark, Kunsthistorisches Museum, Wien 1936, Nr. 19.

K. GARZAROLLI, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 38. — O. SCHWARZ, Kunst des Mittelalters, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum in Graz, Graz 1955, S. 34.

Graz, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum.

## STRASSBURG, um 1390—1400.

### 423. Hl. Paulus.

Tafel 69

Lindenholz, gefaßt. Höhe: 61 cm.

Hauptcharakteristika der Erscheinung dieser Skulptur sind ihre schlanken Proportionen, die geschlossene Form, der graphische Reiz der Details und ihr überaus expressiver Ausdruck; alles Eigenschaften, welche die Straßburger Skulptur des 14. Jhdts. seit den Propheten des Westportals des Münsters auszeichnet.

Die dichte Querfältelung des Gewandes in parallelen Kurven, der leicht flatternde Gewandsaum, sowie die überaus reiche und stilisierte Kopf- und Barthaarbildung sprechen für eine stilistische Einordnung der Figur zwischen den nur im Entwurf erhaltenen Skulpturen am Glockengeschoß des Münsters aus dem siebenten Jahrzehnt des 14. Jhdts., und den Kolossalfiguren des Turmstoktogens um 1400. Einen ähnlichen Kopf zeigt eine Konsole im Frauenhaus in Straßburg.

Oberlauterbach bei Selz (Unter-Elsaß). Pfarrhaus Kleinfrankenheim (Unter-Elsaß). Sig. Chanoine J. Walter, Schlettstadt.

V. BEYER, La sculpture médiévale du Musée de l'Oeuvre Notre-Dame. Kat. 1956, N. 21 I (repr.). — I. GEISLER, Oberrheinische Plastik um 1400, Berlin 1957. — V. BEYER, Considérations sur l'art strasbourgeois de la fin du XIVe siècle, in: Revue des Arts, IX, Paris 1959, S. 27 I.

Straßburg, Musée de l'Oeuvre Notre Dame, Inv.-Nr. M. OND. no 301.

**SÜDBÖHMISCH (?), um 1400.****424. Die „Krumauer Madonna“.**

Tafel 52

Kalkstein. Reste der originalen Bemalung. Höhe: 112 cm.

Die Krumauer Madonna, so benannt nach der Stadt Krumau in Südböhmen, in der die Skulptur entdeckt wurde, ist eine der Haupttypen der sogenannten „Schönen Madonnen“, eine der wesentlichsten Schöpfungen der deutschen Bildhauerkunst des weichen Stils. Als Entstehungsgebiet wird für die Krumauer Madonna meist Böhmen angenommen. Bezüglich der Entstehung der drei Haupttypen „Schöner Madonnen“ wird die Krumauer Madonna überwiegend nach den zwei anderen Grundtypen, den Schönen Madonnen in Breslau und in Thorn, an das Ende der Reihe gesetzt, als reifste, höfisch verfeinertste und vollendetste Lösung. Als Entstehungszeit wird vorwiegend die Zeit knapp um 1400, fallweise auch die Zeit um 1410 angenommen. Die sehr schwierigen Fragen nach Entstehungsgebiet und Entstehungszeit der Schönen Madonnen und nach ihrem Meister wurden auf verschiedenartigste Weise zu lösen versucht, ohne daß bisher einem dieser Lösungsversuche allgemeine Anerkennung zuteil geworden wäre. In den letzten Jahren sind alle diese Fragen wieder in Fluß geraten. PAATZ setzt sich in seinen Prolegomena mit den wichtigsten bisherigen Thesen auseinander und vertritt ausführlich die Auffassung von der Entstehung der Schönen Madonnen in Böhmen, betont aber auch die Notwendigkeit, Anregungen aus Westeuropa, aus Frankreich und den Niederlanden zu berücksichtigen. Hinsichtlich der Meisterfrage nimmt CLASEN einen einzigen überragenden Meister an, der, vom Niederrhein ausgehend, während seines weiteren Wirkens im Deutschordensland, weiters in Schlesien und in Böhmen alle Haupttypen der Schönen Madonnen geschaffen habe. In ähnlicher Weise postuliert FEULNER einen überragenden Bildhauer von europäischem Rang als Meister der Schönen Madonnen und betont erneut die große Rolle des deutschen Südostens für Entstehung und weiteste Ausbreitung der Schönen Madonnen. GROSSMANN versucht den Typus der Krumauer Madonna aus der österreichischen und vor allem salzburgischen Entwicklung heraus abzuleiten, als Weiterbildung der Schönen Madonna in Altenmarkt (vgl. Kat.-Nr. 408). Für die Verbreitung des Krumauer Typus war Salzburg nach dem erhaltenen Bestand jedenfalls von großer Bedeutung; denn die engsten Varianten der Krumauer Madonna sind beide im salzburgischen Einflußbereich beheimatet, die Schönen Madonnen aus Hallstatt in der Nationalgalerie in Prag und die Schöne Madonna in Bad Aussee.

Krumau in Südböhmen. 1913 erworben von der Österr. Staatsgalerie, seit 1922 als Leihgabe in der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum.

R. ERNST, Die Krumauer Madonna der k. k. Staatsgalerie, Jb. des Kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission für Denkmalpflege, Wien 1917, S. 109 ff. — W. PINDER, Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400, Pr. Jb., Bd. 44, 1923, S. 147 ff. — A. FEULNER, Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 10, 1943, S. 19 ff. — K. H. CLASEN, „Die Schönen Madonnen“, ihr Meister und ihre Nachfolger, Königstein 1952. — W. PAATZ, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jhd., Heidelberg 1956, S. 27 ff. — D. GROSSMANN, Die Schöne Madonna von Krumau und Österreich, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. XIV, 1960, S. 103 ff.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.

## SÜDTIROL (?), Ende 14. Jahrhundert.

### 425. Büstenreliquiar des hl. Cassian (?).

Tafel 7

Kupfer, getrieben, graviert und vergoldet. Höhe: 45 cm, Breite: 38 cm.

Die Büste kommt aus Dreikirchen in Südtirol. Es ist aber nicht mehr festzustellen, ob sie wirklich ursprünglich für diesen Ort bestimmt war. Eine nicht überprüfbare Tradition nennt für den Dargestellten, der mangels an Attributen ikonographisch nicht bestimmbar ist, den Namen des hl. Cassian. Gerade diese Überlieferung ließe die Vermutung zu, daß die Büste ursprünglich vielleicht für Brixen bestimmt war. Brixen besaß von altersher eine Reliquie des hl. Cassian, der als einer der Patrone der Brixener Diözese verehrt wurde. Als Voraussetzung für den Stil des Werkes nennt MÜLLER die Poträtbüsten der Triforien des Prager Domes, deren fortgeschrittensten die Büste nahesteht. Auf dem Gebiet der Metallplastik sei die Büste des hl. Ladislaus aus Trencsen im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest zu vergleichen. Eine Verbindung des Dreikirchner Reliquiars mit anderen tirolischen Skulpturen des späten Jhdts. ist, vielleicht auch wegen des fehlenden Vergleichsmaterials, nicht herzustellen. Die Mitra läßt sich nach hinten klappen und gab so ursprünglich den Blick auf die (heute fehlende) Reliquie frei.

Dreikirchen in Südtirol. Wien, Slg. Figdor; 1930 Wien, Slg. Auspitz; 1932 für die Slg. für Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum erworben.

C. TH. MÜLLER, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935, S. 52 f., S. 129, Anm. 41.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 8867.

## SÜDWESTDEUTSCH, um 1430—1440.

### 426. Maria mit dem Jesuskind.

Elfenbein. Höhe: 9,8 cm. Oberer Teil der Krone und rechter bzw. linker Unterarm der ehemals die Marienkrone stützenden Engel abgebrochen.

Auf der Rückseite ist eine Nachahmung des Dürermonogramms und die Jahreszahl 1508 eingeritzt. Bezüglich der Einordnung der Statuette sieht LEGNER Analogien zu den Werken des Rimini-Meisters (vgl. Kat.-Nr. 387 ff.), die an gleiche Grundlagen im niederländisch-burgundischen Kunstkreis denken ließen. Andererseits bestärkt ein Hinweis von TH. MÜLLER die Annahme südwestdeutscher Herkunft, nämlich die Vergleichbarkeit der Statuette mit jener Marienstatue, die als Skulptur auf dem rechten Seitenteil des Tiefenbronner Altares von Lucas Moser vorkommt (in der Torumrahmung des Kommunionbildes).

Erworben 1937.

A. LEGNER, *Kleinplastik aus dem Liebighaus*, Frankfurt a. M. 1960, Nr. 26.

Frankfurt a. M., Städtische Galerie (Liebighaus), Inv.-Nr. 1034.

## TIROL, Anfang 15. Jahrhundert.

### 427. Erzengel Michael.

Lindenholz. Geringe Reste von Fassung und Grundierung erhalten. Höhe: 75 cm.

Dieses Werk von stark geschlossener Erscheinung wurde immer in die Nähe der Marienkrönung des Bozener Hochaltares (Kat.-Nr. 371) des Hans von Judenburg gestellt. Vergleichen läßt sich die Figur mit den von ČEVČ diesem Künstler zugeschriebenen Skulpturen: dem hl. Oswald von Jesersko und einem hl. König in Berlin, Skulpturensammlung. Die engen Bindungen zur steirischen Schule konnten



allerdings erst erkannt werden, nachdem durch RASMO Werke des Hans von Judenburg wiedergefunden wurden.

Angeblich aus Meran, erworben in München 1911.

Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko, Villa Hügel, Essen 1957, Kat.-Nr. 111.

TH. DEMMLER, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, in: Kat. d. Staatl. Mus. zu Berlin, Die Bildwerke des deutschen Museums, Bd. III, Berlin u. Leipzig 1930, S. 69. — C. TH. MÜLLER, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, S. 74.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Skulpturenabteilung, Inv.-Nr. 5929.

## **TIROL, EISACKTAL, um 1425.**

### **428. Maria von einem Vesperbild.**

Linde, teilweise übergangene Fassung. Höhe: 45 cm. Der Leichnam Christi und die Hand der Maria fehlen, vorne abgeschnitzt.

Die Anbringung des Leichnams Christi ursprünglich wohl ähnlich wie bei dem Salzburger (?) Vesperbild in Steinguß aus St. Stefan bei Marienberg (Südtirol) (MÜLLER, Abb. 217).

Vom Rittnerhorn bei Bozen (Südtirol).

Gotik in Tirol, Ferdinandeum Innsbruck 1950, Nr. 33.

C. TH. MÜLLER, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, Abb. 217. — Ferd. Kat. Neuerwerbungen, Nr. 9. — Ferd. Ausst. 1946, Kat.-Nr. 8. — Bayer. Nat.-Mus., Kat. XII, 1, Nr. 176.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 4246.

## **TIROL, UNTERINNTAL, um 1425.**

### **429. Hl. Petrus, sitzend.**

Zirbelholz, abgelaut, nur am Sitz und an der ausgearbeiteten Rückseite noch Reste von alter Fassung. Höhe: 90 cm.

Wie die Unterinntaler Plastik vielfach, steht diese Figur stilistisch offenkundig in einer unmittelbaren Verbindung mit den gleichzeitigen Werkstätten der Salzburger Metropole.

Gotik in Tirol, Ferdinandeum Innsbruck 1950, Nr. 38.

C. TH. MÜLLER, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, S. 58, 133 (15).

Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. P 10.

## ULMISCH, um 1430.

### 430. Maria mit dem Jesuskind, hl. Barbara und hl. Katharina.

Schreinfiguren vom Flügelaltar aus Dornstadt bei Ulm. Lindenholz. Maria, Höhe: 87 cm; Barbara, Höhe: 82 cm; Katharina, Höhe: 79 cm. Der Dornstädter Altar, nicht in vollkommen originalem Zustand erhalten, ist der älteste in Schwaben nachweisbare Flügelaltar. BAUM bringt die Schreinplastiken mit der Werkstatt des Meisters Hartmann in Verbindung (Vergleich der Maria mit der Madonna an einem Stimpfeiler des Westportals des Ulmer Münsters von 1420) und nimmt auch an, daß das Altärchen ursprünglich im Ulmer Münster aufgestellt war. OTTO sieht trotz der von BAUM mit Recht festgestellten Gemeinsamkeiten in dem Meister der Figuren des Dornstädter Altares eine zweite, und zwar führende Künstlerpersönlichkeit, die beweglicher und freier ist als Meister Hartmann und diesen wahrscheinlich beeinflußt hat.

Aus Dornstadt bei Ulm, früher wohl Ulmer Münster.

Kunst und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg 42—44. Lieferung Donaukreis, Oberamt Blaubeuren, bearbeitet von J. BAUM, S. 73 ff. — J. BAUM, Deutsche Bildwerke (Kat. der Altertümer-slg., Stuttgart 1917), S. 92. — J. BAUM, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg-Stuttgart 1921, S. 117, 118, 120, 147, 160. — J. BAUM, Deutsche Bildwerke des Mittelalters, Stuttgart-Berlin 1923, S. 30. — G. OTTO, Die Ulmer Plastik des frühen 15. Jhdts., Tübingen 1924, S. 40 ff. — Festschrift zum 550jährigen Gründungsjubiläum des Ulmer Münsters am 30. Juni 1937, Ulm 1937, S. 39. — Württembergisches Landesmuseum, Führer durch die Kunstgeschichtlichen Sammlungen 1959, S. 20.

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 14230.

## VLÄMISCH, Anfang 15. Jahrhundert (?).

### 431. Verkündigungsgruppe.

Tafeln 66 und 67

Zwei Alabasterreliefs mit alter Fassung. Je  $28 \times 28$  cm.

Die beiden Reliefs dürften am ehesten für einen reich ausgestalteten Altar geschaffen worden sein. Sie wurden zunächst nach Köln, dann an den Mittelrhein (Münchener Ausst.-Kat. 1954) lokalisiert, ferner nach Italien (W. R. VALENTINER) und nach Flandern (P. METZ); schließlich hat TH. MÜLLER sie als französisch bezeichnet („Die betont raumplastische Gestaltung wirkt französisch...“, vgl. ... Verkündigung im Livre d'Heures des sogenannten Meisters von Bedford, Wien, Nationalbibl. Andererseits erinnert die abstrakte Rahmenform

an die Darstellung der Evangelistensymbole auf der Alabasterkreuzigung aus Rimini [Städt. Skulpturengalerie Frankfurt], die einem aus den Niederlanden kommenden Wanderkünstler in Italien zugeschrieben wird.“)

Graf Stroganow, Rom.

Unbekannte Kunstwerke aus Münchener Privatbesitz, München 1954, Nr. 354. Meisterwerke alter Kunst, Julius Böhler, München 1958, Nr. 81.

München, Sammlung Julius Böhler.

## **WESTFÄLISCH oder NIEDERRHEINISCH, um 1400 (?).**

### **432. Apostel (Simon ?).**

Eichenholz mit alter Fassung. Höhe mit Sockel: 61 cm.

Geschenk von Mgr. G. W. Heukelum.

A. PIT, *La sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam* 1902, S. 14. — W. VOGELSANG, *Die Holzskulptur in den Niederlanden*, Bd. I: *Das Erzbischöfliche Museum zu Utrecht*, Utrecht 1911, Nr. 5, Taf. VII. Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, Inv.-Nr. 256.

## **WIEN, um 1370 (MEISTER DER MICHAELER PLASTIKEN).**

### **433. Madonna vom Sonntagberg.**

Lindenholz. Höhe: 184 cm. Originale Grundierung mit Farbspuren. Kronenzacken ergänzt, Szepter fehlt. „Wahrscheinlich nicht für den Rahmen eines Schreines, sondern für einen architektonischen Verband bestimmt“ (MÜLLER).

Stilistisch verwandt mit zwei archaisierenden Steinplastiken (hl. Katharina und hl. Nikolaus) vom rechten Seitenchor der Michaelerkirche in Wien, nach denen der Notname des Meisters geprägt wurde. Trotz einer gewissen Gebundenheit an die Tradition zeigt die Schnitzfigur die Charaktermerkmale der Zeit um 1370 und ist als das reife, bedeutende Werk des Künstlers, aber auch als eine Vorläuferin der „schönen Madonna“ anzusehen.

Ursprünglich in der gotischen Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg bei Seitenstetten, N.-Ö., später in Privatbesitz in der Hallehenkapelle auf dem Sonntagberg. 1936—1939 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. 1939 vom Kunsthistorischen Museum aus der Slg. Andreas Colli, Innsbruck, erworben; aus diesem 1953 von der Österreichischen Galerie übernommen.

Ausst.-Kat. „Große Kunst aus Österreichs Klöstern“, Wien 1950, Nr. 233. „L'art du moyen âge en Autriche“, Genf 1950, Nr. 151. „Die Gotik in Niederösterreich“, Krems-Stein 1959, Nr. 167.

C. TH. MÜLLER, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, S. 55, 131. — K. OETTINGER, Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark, Wien 1939, S. 20. — C. TH. MÜLLER, Die Madonna vom Sonntagberg, in: Pantheon 1940, S. 1 ff. — O. DEMUS, Der Meister der Michaeler Plastiken, in: Österr. Zeitschr. für Kunst und Denkmalpflege, 1953, S. 1 ff. — Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Belvedere, Wien 1953, Nr. 42.

Wien, Österreichische Galerie, Inv.-Nr. 4831.

## WIEN, zwischen 1360—1380 (?).

**Fürstenstatuen vom Südturm des Wiener Stephansdomes.**

### 434. Herzog Albrecht II., der Weise oder Lahme genannt (1298—1358).

Tafel 3

Sandstein. Höhe: ca. 220 cm.

### 435. Kaiser Karl IV. und seine Gemahlin Blanche von Valois. Tafel 2

Sandstein. Höhe beider Figuren: ca. 220 cm.

Die Statuen standen ursprünglich in den Dreiecktabernakeln der südlichen Turmstufenpfeiler über der Wappenzone, wo sie heute durch Kopien des 19. Jhdts. ersetzt sind. Das Herzogspaar hatte seinen Platz in den Strebepfeilern der Südostecke, das Kaiserpaar in demjenigen der Südwestecke des Turmes. Die Figuren eines Paares waren also jeweils über die Turmecken einander zugeordnet, wobei die männlichen Figuren die hervorgehobenen Plätze an der Südfront des Turmes einnahmen. Die Turmzone oberhalb der Wappenreihe, in der die Figuren standen, wurde erst nach der teilweisen Abtragung des Turmes im Jahre 1407 neu aufgeführt. Die Fürstenfiguren wurden jedoch sicherlich noch vor dem Neubau dieser Zone, also noch im 14. Jhd. geschaffen. Wahrscheinlich waren sie immer für den Südturm bestimmt gewesen, jedenfalls wurden sie in die nach 1407 entstandene Turmzone eingeplant; die seichten Mauernischen der Dreierbaldachine sind offensichtlich auf die Figuren abgestimmt und entsprechen ihnen auch in der Höhe. Mit Sicherheit sind nur die Figuren des Herzogspaares als Albrecht II. der Weise oder Lahme und dessen Gemahlin Johanna von Pfirt (durch das Wappen von Pfirt auf der Mantelschließe) identifizierbar. Der Kaiser und die Kaiserin, als solche durch die Bügelkrone gekennzeichnet, gelten traditionell als Karl IV. und eine seiner Gemahlinnen: Blanche von Valois

(Mutter Katharinas von Böhmen, der Gemahlin Rudolfs IV. des Stif-  
ters) oder Anna von Schweidnitz (Mutter Elisabeths von Böhmen, der  
Gemahlin Albrechts III.). Der Wappenschmuck der Kaiserin läßt  
Spuren des böhmischen Löwen und der fleurs de lis erkennen; da-  
durch ist die Figur hinreichend als Blanche von Valois gekenn-  
zeichnet. Ikonographisch gehören die Skulpturen mit den Stifter-  
figuren des Seitenportals und an der Westseite von St. Stephan zum  
Programm der Verherrlichung des Hauses Habsburg. KOSEGARTEN  
datiert die Turmskulpturen neuerlich zusammen mit den anderen  
Fürstenfiguren des Domes zwischen 1360 und 1365; doch gehen  
gerade die Figuren des Südturmes in Stil und Vertiefung des Aus-  
druckes über die übrigen hinaus. Stilistisch gehört das Kaiserpaar  
einem anderen Bildhauer zu als die Herzogsfigur.

W. PINDER, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis  
zum Ende der Renaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft 1929.  
ÖKT. XXXII, 1931, S. 521 ff. — O. KLETZL, Zur Parlerplastik, in:  
Wallraf-Richartz-Jahrbuch II/III, 1933/34, S. 149. — K. GINHART,  
Die gotische Plastik in Wien, in: Geschichte der Bildenden Kunst in  
Wien, hrsg. von R. K. DONIN, Bd. II, 1955, S. 82 ff. — A. KOSE-  
GARTEN, Plastik am Wiener St. Stephansdom unter Rudolf dem  
Stifter, Dissertation Freiburg i. Br. 1960, S. 39—51.

Historisches Museum der Stadt Wien.

## WIEN, um 1410—1420.

### 436. Salvator mundi (?).

Sandstein mit Resten alter Fassung. Höhe: 112 cm.

Von einem Meister, der in einem stilistisch engen Zusammenhang mit  
dem Meister von Großlobming (vgl. Kat.-Nr. 383 ff.) steht. Von GARZA-  
ROLLI wurde die Skulptur diesem Meister selbst zugeschrieben und  
um 1425 datiert. KRIS spricht nur von einem Werkstattzusammen-  
hang. Andererseits bestehen, worauf KRIS und vor ihm schon  
H. TIETZE hingewiesen haben, auch Beziehungen zu einigen Hei-  
ligenfiguren in den Archivolten des Singertores von St. Stephan. Dies  
führte KRIS wohl auch zu der frühen Datierung des Werkes „nicht  
viel vor der Jahrhundertwende“.

Aus dem St. Stephansdom in Wien.

ÖKT., Bd. XXIII, S. 158. — E. KRIS, Über eine gotische Georgs-  
statue und ihre nächsten Verwandten, in: Jb. Kh. S., N. F. Bd. IV,  
1930, S. 121 ff. (besonders S. 151). — K. GARZAROLLI-THURN-  
LACKH, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 45, 101.

Historisches Museum der Stadt Wien.



## DIE GOLDSCHMIEDEKUNST UM 1400

Der Ruhm von Paris begann etwas an Glanz zu verlieren. Der Stil der Pariser Goldschmiedekunst, die ihrerseits dem Maasland viel zu danken hatte, wurde langsam zum Stil des gesamten Abendlandes. Kriege und Unruhen richteten diese „Luxusindustrie“, die von großen Fürsten und geschickten Handwerkern im Lauf des 13. und 14. Jahrhunderts ins Leben gerufen worden war, teilweise zugrunde.

Um 1430 stellte Guillebert von Metz mit einem Unterton des Bedauerns fest: „Gar viel Bedeutendes gab es in Paris . . . Da gab es kunstfertige Handwerker wie Hermann, der Diamanten in verschiedenen Formen schliff, Willelm, den Goldschmied, und Andry, der Messing, vergoldetes Kupfer und Silber bearbeitete . . .“.

Aber zugleich profitierte das übrige Europa vom Fortschritt in den verschiedenen Techniken. So ziemlich überall findet man emailierte Figürchen, Edelsteine und Perlen in einer Fülle winziger, genauestens ziselierter Architekturen. Die höfische Kunst und besonders die Kunst am französischen Hof hatte sich sehr entwickelt, dazu kamen die Verbindungen zwischen den Fürstenhäusern, der Austausch der Goldschmiede, der Geschenke, des Heiratsgutes, so daß es oft gar nicht leicht ist, das Herkunftsland zu bestimmen.

Anläßlich der Hochzeit Isabellas von Frankreich mit dem englischen König Richard II. im Jahr 1396 fertigt Hermann Ruissel, Goldschmied und Kammerdiener König Karls VI. 18 goldene Knöpfe an, die aus Ginsterblüten bestehen und eine Devise tragen. Ein anderer Pariser Goldschmied, Jehan Compère, liefert fünf große goldene Halsketten, verziert mit Email, Balasrubinen und Perlen, deren vier alsbald nach England geschickt werden, für den König und seine gefürchteten Onkel, die Herzoge von Lancaster, York und Gloucester. Um sich eine Vorstellung von solchen Arbeiten machen zu können, muß man Kunstwerke heranziehen wie die in Deutschland seit Jahrhunderten aufbewahrten Medaillons (Heflein) von Essen oder die „Narrenkette“ der Fürsten Hohenlohe.

Der Gebrauch der Punze kommt eben erst auf, doch trägt er in der Folge viel dazu bei, unseren Zuschreibungen eine sichere Grundlage zu verleihen. Zunächst ist man fast immer auf Hypothesen an-

gewiesen. Unter der Feder der Gelehrten wechseln die Objekte heute fast ebenso rasch ihr Herkunftsland, wie sie um das Jahr 1400 den Besitzer wechselten.

Zwei unserer deutschen Kollegen, Theodor Müller und Erich Steingräber, haben die Rolle der französischen Goldschmiedekunst im 15. Jahrhundert sehr gut herausgearbeitet. Sie sahen sich veranlaßt, das Wort „französisch“ in einem sehr weiten Sinn zu gebrauchen, ebenso wie die Bezeichnung „burgundisch“ auf ein weites Gebiet Anwendung findet.

Paris ist nicht tot, aber seine Kunst hat sich zerstreut. Die Fürsten aus dem Haus Valois, die Ende des 14. Jahrhunderts ihren Luxus zur Schau stellten, waren ständig auf Reisen, umgeben von Goldschmieden und Juwelieren, die an ihren Höfen lebten, ihre Wiederkehr erwarteten oder ihnen folgten. War es bei den Kaisern aus dem böhmischen Herrscherhaus, für die Paris so viel bedeutete, nicht ganz ähnlich?

Da die Wiener Ausstellung es ermöglicht, die in verschiedenen westlichen Ländern aufbewahrten Kunstwerke einmal nebeneinander zu betrachten, wird sie Stilvergleiche erleichtern und in manchem vielleicht Gewißheit bringen.

Ein Charakteristikum der Goldschmiedekunst dieser Epoche ist das emaillierte Hochrelief — wie sollte man da nicht versucht sein, in der Großplastik Anhaltspunkte zu suchen? Wie sollte einem andererseits nicht eine gewisse Einheitlichkeit auffallen, die in der von der französischen Hauptstadt gespielten Rolle eine Erklärung finden könnte? Drei Beispiele aus drei verschiedenen europäischen Ländern sollen einen Begriff von den Schwierigkeiten einer eindeutigen Aussage und Zuschreibung geben.

Die große Kalvarienberggruppe des Königs Matthias Corvinus, seit 1494 im Palast des Fürstprimas von Esztergom aufbewahrt, wurde sowohl in die zweite wie in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts verlegt und der Reihe nach Deutschland, Italien und kürzlich erst Ungarn zugeschrieben. Die von Müller und Steingräber aufgestellte Hypothese, daß es sich bei dem oberen Teil um ein Geschenk der Isabella von Bayern an Kaiser Siegmund aus dem Jahr 1424 handle, würde dieses berühmte Werk eher nach Paris zurückverweisen.

Die (sogenannte böhmische) Krone, die im Besitz der Münchner Schatzkammer ist, wird von den einen als englisches, von den anderen als französisches Werk angesehen. Eine Aufzeichnung in einem Inventar König Richards II., die, so gut es geht, mit dieser Krone in

Zusammenhang gebracht wird, eine sehr summarische Abrechnung in den Büchern des Herzogs von Burgund, Philipps des Kühnen, und das Heranziehen verwandter Stilmerkmale geben der Diskussion immer neue Nahrung.

Das Reliquiar mit vier Dornen der Krone Christi, das seit dem 16. Jahrhundert der Kirche San Lorenzo in Florenz gehört, ist mit einem Kristallgefäß, das den Namen „Lorenzo di Medici“ trägt, geschmückt und ruht auf einem emaillierten, mit Edelsteinen verzierten Goldsockel. Soll man es weiterhin als ein deutsches Kunstwerk des 16. Jahrhunderts ausgeben? Die Beziehung zum Becher des Goldenen Vließes aus der Wiener Schatzkammer, die Müller und Steingraber nachgewiesen haben, läßt es berechtigt erscheinen, die Schöpfer des Reliquars im Kreis der burgundischen Kunst aus der Zeit Philipps des Guten zu suchen.

Der Hof Frankreichs und sein Luxus gibt den Anstoß zur Entstehung eines Stiles. Dieser Stil neigt wohl zur Internationalität, um 1400 aber bleibt die führende Rolle Paris wahrscheinlich in höherem Maß vorbehalten, als wir es bisher geahnt haben.

Paris

Pierre Verlet

## KUNSTGEWERBE

### ANDREOLO DE' BIANCHI.

Goldschmied und Bildhauer in Bergamo, arbeitete von 1389 bis 1392.

#### 437. Prozessionskreuz.

Silber vergoldet mit Email. Höhe: 145 cm, Breite: 91 cm.

Hochgotisches Kreuz mit Vierpaßenden, getriebene Figurenreliefs und reicher gotischer Blütenornamentik an den Kanten. Am Schaft ein architekturartiger Nodus. In der Mitte auf einem eigenen glatten Kreuz ein vollplastisch gearbeiteter Corpus, hängend in den vollentfalteten weichen Formen des ausgehenden 14. Jhdts. Die Reliefs in den Vierpässen zeigen Halbfiguren: links die hl. Maria, rechts der Evangelist Johannes, oben die hl. Maria Magdalena und unten das Lamm Gottes. Auf der Rückseite der segnende Gottvater. Auf dem Nodus Inschrift mit dem Namen der Vorsteher der Kongregation von Sta. Maria Maggiore mit dem Datum von 1392. In ornamentaldekorativer Komposition wie im Stil der Figuren ist das Kreuz ein Hauptwerk der italienischen Goldschmiedekunst des späten 14. Jhdts. und ein glänzender Vertreter italienischer Gotik. In seiner Entstehung ist es durch urkundliche Eintragungen gesichert: Es wurde am 22. Februar 1389 in Auftrag gegeben und am 14. August 1392 fertiggestellt, wofür 1344 Lire, 8 soldi und 3 Denare gezahlt wurden (Archivio Misericordia Liber dati et expensi 1386 — 1392, fol. 219 ff.). Restaurierungen im 18. Jhd. und 1908. Der größte Teil des Emails fehlt.

Immer im Besitz von Sta. Maria Maggiore in Bergamo.

Verschiedene Ausstellungen. Zuletzt: Mostra di Oreficeria alla Biennale di Milano 1936, Mostra Artistica del Minerale Italiano in Rom 1938.

A. PINETTI, Cronistoria Artistica di S. Maria Maggiore in: Bollett. Civ. Bibl. Bergamo, Jg. XIX, No. 4, Jg. XX, No. 3, Jg. XXII, No. 3. — P. PRESENTI, La Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo, S. E. S. A., Bergamo 3. Edizione 1953 ecc. — Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: I Bergamo, Rom 1931, S. 94. — P. PRESENTI, Bergamo, Bergamo 1927, S. 58.

Bergamo, Ente Comunale di Assistenza di Bergamo,  
Basilica di S. Maria Maggiore.

**BASEL, um 1430.****438. Dorotheenmonstranz.**

Tafel 25

Silber, z. T. vergoldet und emailliert, mit Steinen besetzt. Höhe: 54,7 cm, Breite: 17 cm, Durchmesser des Fußes: 18,8 cm.

Reliquienostensorium in Monstranzform. Reicher Schaft auf Vierpaßform mit hochgotischem Nodus. Darauf eine Spitzovalscheibe mit reichen gedrehten gotischen Blattornamenten an den Kanten, mit reliefierter Innenfigur der hl. Dorothea, die das Christuskind mit dem legendären Blumenkörbchen an der Hand führt. Die Heilige hält in ihrer Linken ein Palmblatt. An der Spitze der Scheibe ein reicher Blattknauf. Stellung und Linienführung der Figur der Heiligen zeigen in einem hervorragenden Beispiel die Verfestigung der Figurenkomposition in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhdts. unter dem Einfluß des aufsteigenden Naturalismus, bei der aber doch ein gewisser Zusammenhang mit der weichen Form des höfischen Stiles der vorangehenden Epoche gewahrt bleibt. Auch die Gesamtform der Monstranz, vor allem das mit Steinen besetzte Oval der Scheibe entspricht dieser stilistischen Situation. Das Ornament führt dabei bereits zur bewegten naturalistischen Form der Jahrhundertmitte über. Unter den Steinen am Rand der Tafel sind zwei Cameen: Ein Schichtenonyx mit einem Frauenkopf und ein Karneol mit eingeschnittenem Ziegenbock. In die Rückseite ist ein Türchen mit Reliquienbehälter eingelassen. Darunter das Wappen der Basler Familie Offenburg.

Basler Münsterschatz. Laut Wappen Offenburg auf der Rückseite Geschenk aus dieser Basler Familie, wahrscheinlich des zum Achtbürger aufgestiegenen Apothekers und Oberstzunftmeisters Henman Offenburg, der 1433 auf der Tiberbrücke in Rom vom Kaiser den Ritterschlag empfing. Bei der Teilung des Schatzes zwischen den Halbkantonen Basel-Stadt und Basel-Landschaft 1834 fiel das Ostensorium an die Stadt. Kam 1882 aus der Antiquarischen in die Mittelalterliche Sammlung, seit 1894 im Historischen Museum.

Ausstellung des Basler Münsterschatzes, Basel 1956, Nr. 25.

R. F. BURCKHARDT, *Der Basler Münsterschatz. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel-Stadt, II*, Basel 1933, Nr. 26, S. 194 ff. — Kat. der Ausstellung „Der Basler Münsterschatz“, Basel 1956, Nr. 25, S. 31 ff.

Basel, Historisches Museum, 1882.81.



**BÖHMISCH (Prag), 1387.****439. Reliquiar eines Dornes von der Dornenkrone Christi.**

Silber vergoldet. Höhe: 30 cm.

Das Reliquiar zeigt den stehenden Christus als Schmerzensmann, umgeben von den Leidenswerkzeugen der Passion, die größtenteils von den begleitenden Engeln gehalten werden, also eine Darstellung der „Arma Christi“ als Symbole der Passion. An der Basis sind der Reichsadler und die Wappen von Böhmen, Mähren und Olmütz angebracht. Die Inschrift lautet: „HANC + MONSTRANCIAM + CUM + SPINA + CHORONE + DOMINI + DNS + IOHANNES + OLOMUCZENSIS + EPISCOPUS + PREPARARI + FECIT.“ Johann XI. Sobieslav, 1387 Bischof von Olmütz, gilt daher als Stifter des Reliquiars. Aus derselben Prager Werkstatt wie der Fuß des Reichskreuzes.

1903 in Paris von Jacques Seligmann erworben.

Mediaeval Art, W. Hayes Ackland Memorial Art Center, University of North Carolina, Chapel Hill, North Carolina, April 28 — May 20, 1961, Catalogue Nr. 31.

R. BERLINER, „Arma Christi“, Mü. Jb. 1955, S. 63, Anm. 299, Abb. 16, S. 65.

Baltimore, The Walters Art Gallery, Inv.-Nr. 57.700.

**BÖHMISCH, um 1410—1420 (?).****440. Reliquiar des Heiligen Blutes.**

Tafel 18

Bronze vergoldet mit Emailtafeln. Höhe: 60 cm, Breite: 22 cm, Tiefe: 15 cm.

Das Reliquiar hat die Form eines Flügelaltares mit Mittelschrein und zwei beweglichen Flügeln; darüber einen Aufbau aus drei Fialen. In dem Mittelschrein befindet sich in seiner jetzigen Verwendung die Reliquie in einem Ostensorium. Dieses Ostensorium, eine Zutat des späten 17. oder frühen 18. Jhdts., wurde für die Ausstellung herausgenommen. Links und rechts neben dem Ostensorium knien in dem Schrein unter Baldachinen zwei adorierende Engel, die Kerzen halten. Die Flügel des Altares tragen in Maßwerkrahmen zwischen Rundsäulchen zwölf Emailtafeln. Als Bekrönung der Flügel und des Schreines in gleicher Reihe zwölf Maßwerkwimperge. Die mittlere der drei Fialen des Aufbaues ist breiter und höher konstruiert; in ihrer Mittelnische eine kleine Figur. Auf den seitlichen Fialen stehen oben auf den Kreuzblumen zwei Engelsfigürchen. Diese Fi-

guren sind eine spätere Zutat des 17. Jhdts. Die Emailtafeln der Flügel zeigen in den oberen Reihen sechs männliche, in den unteren sechs weibliche Heiligenfiguren und zwar von links beginnend: Hieronymus, Jakobus den Älteren, Petrus, Andreas, Bartholomäus und Wenzel; darunter Maria Magdalena, Katharina, Barbara, Margareta, Agnes und Hedwig. Die Tafeln sind in transluzidem Hochschnittemail gearbeitet und zeigen vollentfalteten weichen Stil mit betont faltenreicher Durchführung der Gewänder. Die Angabe eines Ausstellungskataloges (*Mostra Artigianato Liturgico*) für diese Emailtafeln als Arbeiten aus Limoges läßt sich nicht halten. Der Stil der Figuren zeigt deutlichen Zusammenhang mit böhmischer Malerei des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jhdts. Vergleichbar damit wäre etwa ein Altar aus Bankau in Oberschlesien, zweite Hälfte 14. Jhd. (H. BRAUNE und E. WIESE, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1926, Taf. 28) oder die Reste eines Altares im Breslauer Kunstgewerbemuseum vom Anfang des 15. Jhdts. (BRAUNE, WIESE, a. a. O., Taf. 175). Für diese Zuordnung würde auch die Ikonographie der Flügel sprechen, da die beiden Heiligen rechts außen, Wenzel und Hedwig, auf den böhmisch-schlesischen Kreis hinweisen. Auch der Typus der Gesichter, vor allem der des hl. Wenzel, verweist in den angegebenen Kreis. Wenn auf Grund dieser Überlegung diese Emailtafeln mit dem böhmischen Kreis in Verbindung gebracht werden können, wäre es allerdings auch möglich, daß sie am Rhein oder in Flandern, vermittelt durch die westeuropäische Verbindung der Luxemburger, hergestellt worden wären. Das Auftauchen der beiden sonst nur in böhmischen Arbeiten vorkommenden Heiligen Wenzel und Hedwig würde in so einem Fall jedenfalls für einen östlichen Auftrag sprechen. Diese Zuordnung wird durch die Form des Gehäuses sehr unterstützt. Gerade dieser etwas derbe, gedrungene und an manchen Stellen primitive Typus des Maßwerkornamentes und der Architekturteile tritt auf böhmischen und schlesischen Arbeiten der Zeit um 1400 auf. Auf den Rückseiten der Flügel sind vergoldete Täfelchen mit gepunzten Heiligenfiguren angebracht. Von dem Stil der Tafeln weicht der der beiden Engelsfiguren im Schrein ab, die möglicherweise auch erst später in den Schrein gestellt worden sind. Das Bedeutendste des Stückes sind ohne Zweifel die zwölf sehr qualitativvoll gearbeiteten Emailtafeln.

Das Reliquiar wurde zusammen mit einer Reihe anderer Reliquien von einem deutschen Priester namens Wambel (oder Wannball) bei dem Ende der venezianischen Republik in der napoleonischen Zeit gerettet und nach San Tomá gebracht.

*Artigianato Liturgico, Venezia 1950.*

Catalogo della Mostra Artigianato Liturgico, Venezia 1950, S. 32, Nr. 71.

Venedig, Parrochia di S. Maria Gloriosa dei Frari.

## **BURGUND, 2. Hälfte 14. Jahrhundert.**

### **441. Becher.**

Kupfer vergoldet. Höhe: 9 cm, Durchmesser: 7,2 cm.

Das äußerst seltene Stück zeigt in gleichmäßig auf die Oberfläche verteilter Gravierung eine interessante Darstellung dreier Jägerinnen und einiger Hunde auf einer Eberjagd. Die mit langen Hosen bekleideten Damen reiten im Herrensitz, was für die Zeit ungewöhnlich ist, da diese Art zu reiten schon im 13. Jhd. für Frauen abkam. Ihre Kleidung, vor allem der Krusel, den eine der Damen trägt, ist charakteristisch für die Mode der letzten drei Jahrzehnte des 14. Jhdts. Dieser Kopfschmuck wurde am häufigsten am Oberrhein getragen. (B. KURTH, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Wien 1926, S. 124). Dieses, wie auch der Stil der Figuren im Ganzen, besonders aber die Gesichtsbildung, setzen das Stück im Vergleich zu dem „Spielteppich“ des Germanischen Nationalmuseums (Kat.-Nr. 522), in dem auch die Bäume in der gleichen Weise gezeichnet sind wie auf diesem Becher. Weitere Vergleichsmöglichkeiten, vor allem der Tracht, bieten einige Minnekästchen des ausgehenden 14. Jhdts. (siehe H. KOHLHAUSSEN, *Minnekästchen*, Berlin 1928, Nr. 53—64, Taf. 39). Wenn auch burgundische Mode und burgundischer Stil in der Kunst der Zeit um 1400 sehr vorherrscht, so könnte die doch starke Verwandtschaft zum Spielteppich für eine Lokalisierung dieses Stückes an den Oberrhein sprechen. In Form und Material ist der Becher alleinstehend und wäre nur etwa mit den beiden Hedwigs-Gläsern in Breslau und Krakau und einem Glas im Germanischen Nationalmuseum vergleichbar (BASSERMANN-JORDAN). SCHÄFER bestimmt den Becher auf „Burgund oder Oberrhein“, während BASSERMANN-JORDAN ihn für ein niederdeutsches oder französisch-flandrisches Erzeugnis hält. Als Datierung kommen wohl nur die letzten Jahre des 14. Jhdts. in Frage.

Aus der Slg. Clemens, die 1921 dem Kunstgewerbemuseum Köln vermacht wurde.

Internationale Jagdausstellung Berlin 1937.

K. SCHÄFER, *Die Slg. Clemens, Köln 1923*, S. 49. — E. BASSERMANN-JORDAN, *Die Renaissanceausstellung des Bayerischen Museumsvereines, II., Kunstgewerbe*, in: *Mü. Jb.* 1907, S. 98. —

F. BURGER, Ausstellung plastischer Bildwerke des 15. und 16. Jhdts., in: Zeitschrift für Bildende Künste n. F. 18, 1907, S. 162.

Köln, Kunstgewerbemuseum, H 986.

## BURGUND, um 1400.

### Sechs Heftlein mit Goldemail.

#### 442. Erstes Heftlein.

Zum Kreis gebogener goldener Zweig mit Perlblüten, der eine Frau mit ausgebreiteten Armen umschließt, die Blumen in den Händen hält. Durchmesser: 4,6 cm.

#### 443. Zweites Heftlein.

Ornamentaler Ring, außen mit Perlen besetzt, in der Mitte ein heraldisch stilisierter Adler. Durchmesser: 4,3 cm.

#### 444. Drittes Heftlein.

Ornamentaler Ring, mit Perlen und drei gotischen Blattkrönlein (eines abgebrochen) besetzt. In der Mitte vier Perlen. Durchmesser: 4 cm.

#### 445. Viertes Heftlein.

Zum Kreis gebogener Zweig mit Perlenblüten umschließt die Figur eines naturalistisch schreitenden Adlers. Durchmesser: 4,5 cm.

#### 446. Fünftes Heftlein.

Zur Schlinge gebogener Zweig mit Perlenblüten umschließt das Bild einer Jagdszene: ein Ritter holt zum Schlag gegen ein Tier aus. Höhe: 5,5 cm, Breite: 4,5 cm.

#### 447. Sechstes Heftlein.

Zur Schlinge gebogener Zweig mit Perlenblüten umschließt die Figur einer Frau in burgundischer Tracht. Höhe: 6,2 cm, Breite: 5 cm.

Diese Broschen vertreten die köstlichste Art des Schmucks der burgundischen Hofkunst. An ihnen verbindet sich in wohlausgewogener Weise starker abbildender Naturalismus mit der Kostbarkeit des Goldemails und dem verzierenden Charakter der Perlen. Bei allen überwiegt der pflanzliche Gesamtcharakter, wodurch sie wie angesteckte Blumen aus edelstem Material wirken. Durch die Kleinheit und Feinheit ihrer Ausführung stellen sie ganz besondere Meisterleistungen der Goldschmiedekunst dar. Ihr Typus findet in den eben-

so in Goldemail filigran gearbeiteten Gewandbesätzen des ausgehenden 16. Jhdts. eine späte Nachfolge.

Immer im Essener Münsterschatz.

W. SANDFORTH, Der Essener Münsterschatz, Essen 1959 (dort weitere Literatur).

Essen, Domkapitel der Münsterkirche.

#### 448. Heftlein.

Gold und Email. Durchmesser: 5 cm.

Ein zu einem Kreis gebogener Zweig mit goldenen Blättern und Perlenblüten umschließt die Goldemail-Relieffigur eines lagernden Kamels. Das Stück ist ein glänzender Vertreter dieser Gattung höfischer Schmuckstücke, deren besonderer Reiz nicht nur in der Kostbarkeit des Materials, sondern vor allem in der Sicherheit ihrer Kompositionen und der großen Variation ihrer Themen liegt.

Aus der Slg. Gasquet und der Slg. Carrand.

Florenz, Museo Nazionale, Coll. Carrand, Inv.-Nr. 1013.

#### 449. Kette.

Gold. Länge: 64 cm.

Die Kette besteht aus zwei gleichmäßig abwechselnden Gliedtypen: dem Buchstaben C und der heraldischen Lilie. Letztere zeigt die Form, die in Ornamenten und Wappen des späten 14. Jhdts. häufig auftritt. Der besondere Reiz des Schmuckstückes liegt in der Feinheit der Ausarbeitung, ihrem Filigrancharakter, der durch die Gleichmäßigkeit der Aneinanderreihung der Glieder noch besonders gehoben wird. In gewisser Weise stellt sie ein Gegenstück zu den oft überreich mit Steinen besetzten Schmuckstücken dieser Zeit dar und tritt gegen diese gerade durch ihre Feinheit und Einfachheit als besonders edles Stück hervor.

Drumleck Baily, Co. Dublin, John Hunt.

### BURGUND, um 1440.

#### 450. Anhänger, Bildnismedaillon.

Gold mit Email und Chalzedon. Durchmesser: 9 cm.

Nach links gewendetes Profilbildnis in Flachrelief eines Ritters vom Goldenen Vließ. Das Vließ am Kettchen freihängend außerhalb des Medaillons, das mit einem Astwerkrand unten abschließt. Der Dargestellte ist nicht gesichert. 1598 wurde er als Maximilian I. bezeichnet, dann aber als Herzog Philipp der Gute von Burgund, Stifter



des Goldenen Vlieses, gedeutet. Nach einer Zeichnung in der Albertina (Wien) wäre es möglich, ihn mit Robert de Masmines, dem der Orden 1431 verliehen wurde, zu identifizieren. Das großartig ausgeführte Medaillon ist ein glänzender Vertreter der burgundischen Hofkunst des beginnenden 15. Jhdts. Seine besondere Bedeutung liegt in der Verbindung des starken Realismus an dem in Stein geschnittenen Porträt mit der Prunkhaftigkeit der Gesamtwirkung in Gold und transluzidem Email.

Seit 1598 in der Kunstkammer der bayerischen Herzoge in München nachweisbar.

E. SCHAUSS, Historischer und beschreibender Catalog der königlich bayerischen Schatzkammer zu München, München 1879, S. 146. Nr. B 79. — G. HABICH, Die Medaillen der italienischen Renaissance, Stuttgart 1923, S. 27. — E. KRIS, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance, Wien 1929, S. 15 und 151, Abb. 11. — H. THOMA, Kronen und Kleinodien, München 1955, S. 12 und 16, Farbtaf. S. 9. — E. STEINGRÄBER, Alter Schmuck, München 1956, S. 62, Farbtaf. III. — H. THOMA, Schatzkammer der Residenz München (Kat.), München 1958, S. 32, Nr. 19.

München, Schatzkammer der Residenz, Kat.-Nr. 19.

## BUGUND ODER RHEINLAND, 1. Hälfte 15. Jahrhundert.

### 451. Der alte Hausschmuck des fürstlichen Gesamthauses Hohenlohe.

Tafel 33

Gold, teilweise emailliert, mit Saphiren. Durchmesser: 36 cm.

Die Inschrift auf den Emailgliedern: „m h b n m“ ist ungeklärt. Drei Deutungsversuche liegen vor: „mein herz begehrt nach mehr“, „mein herz begehrt nicht mehr“, „mein herz begehrt nach minne“ (FREEDEN). Die Kette besteht aus acht Gliedern aus goldgetriebenen Blättern mit je einem Saphir und acht goldemaillierten, sehr naturalistischen Zweigen. Dazu eine weiß emaillierte fünfblättrige Rose mit einem Narrenkopf in Profilrelief, einem goldgetriebenen Zweig mit Blättern und Saphir als Anhänger, der auch gesondert mit Nadel als Brosche getragen werden kann. Die Bestimmung der Kette ist völlig ungeklärt, was FREEDEN (Kat. Franconia Sacra) auch vermerkt. MÜLLER und STEINGRÄBER nehmen an, sie sei ein Geschenk an einen Hofnarren, was aber nicht genügend erwiesen erscheint. Auch die Vermutung, das Bild des Narren sei ein Porträt Philipps des Guten von Burgund, läßt sich nicht halten. STEINGRÄBER wich später (Alter Schmuck) von seiner Bestimmung ab und erklärt die Kette

als *Narrenkette*, die bei Festmählern jenem gegeben werden soll, der dann in „Narrenfreiheit“ „sub rosa“ reden dürfe. Dagegen ist einzuwenden, daß „sub rosa“-sprechen mit Narrenfreiheit keineswegs identisch ist, sondern vertraulich sprechen bedeutet (bei den Römern war es üblich, eine Rose aufzuhängen, um alle Anwesenden daran zu erinnern, daß die hier geführten Gespräche vertraulich seien).

Viel wahrscheinlicher wäre es, die Kette mit den zahlreichen romanhaften und romangebundenen Ritterorden der Höfe des frühen 15. Jhdts. zusammenzubringen. Die Kostbarkeit des Objektes würde auch dieser Bestimmung entsprechen. Auch die als Hauptstück daran verwendete Rose könnte eine Beziehung zu dem für diese Zeit sehr bedeutenden Roman de la rose herstellen. Das Bild des Narren muß nicht unbedingt mit der Person eines Hofnarren in Zusammenhang stehen, da dieses überhaupt als Bild des durch Leidenschaft und Narrheit gebundenen Menschen verwendet wurde, wie etwa in Sebastian Brandts Narrenschiff. Das später urkundlich festgelegte Hohenlohesche Hausgesetz, die Kette nur bei besonderen Anlässen zu tragen, könnte auch auf einen derartigen ursprünglichen Verwendungszweck hinweisen.

Abgesehen von allen Deutungsversuchen stellt die einzigartige Kette ein Objekt höchster künstlerischer Bedeutung dar. Sie ist innerhalb der Kunst des 15. Jhdts. ohne Gleichstück und in der kunsthandwerklichen Ausarbeitung von höchster Qualität. Stilistisch ist sie mit den burgundischen Schmuckstücken der ersten Hälfte des 15. Jhdts. in Zusammenhang zu bringen, deren Gattung sie wohl in die Mitte des Jahrhunderts fortführt. Wenn auch die Zweigglieder in ihrer Form sicherlich thematisch bedingt sind, so zeigen sie im Zusammenhang mit den getriebenen Buckellaubblättern zu seiten der Saphire jenen Naturalismus der Spätgotik, der für die Werke seit der Mitte des 15. Jhdts. besonders charakteristisch ist. Das führte FREEDEN wohl auch dazu, die verhältnismäßig späte Datierung „um 1470“ anzugeben. Dem Typus und dem Gesamteindruck nach aber gehört die Kette durchaus dem Kreis der burgundischen Hofkunst an, deren Blütezeit in der ersten Hälfte des 15. Jhdts. gelegen war. Dafür ist dieses einzigartige Stück ein hervorragender Vertreter. Innerhalb der Schmuckstücke dieser Ausstellung ist die Kette ohne Zweifel eines der bedeutendsten Objekte.

Erste urkundliche Nachricht im Hohenloheschen Haus-Grundgesetz der Erbeinigung vom Jahre 1511. Dort wurde bestimmt, daß die Kette nur bei bestimmten festlichen Gelegenheiten angelegt werden dürfe.

Franconia sacra, Jubiläumsausstellung 1952, Mainfränkisches Museum, Würzburg.

Archiv für Hohenlohesche Geschichte, Öhringen 1870, Bd. II, S. 367 ff.  
— Kat. der Franconia sacra, Würzburg 1952, D. 31, Abb. 57. —  
TH. MÜLLER und E. STEINGRÄBER, Die französische Goldemail-  
plastik um 1400, in: Mü. Jb. 1954, S. 58 f. — E. STEINGRÄBER,  
Alter Schmuck, München 1956, S. 62, Abb. 92, 93.

Schloß Neuenstein, Hohenlohe-Museum (Seniorat des  
Fürstlichen Gesamthauses Hohenlohe).

## DEUTSCH (?), 14. oder frühes 15. Jahrhundert.

### 452. Ring.

Aus einem Stück Saphir geschnitten. Äußerer Durchmesser: 2,4 cm,  
innerer Durchmesser: 1,3 cm.

Nachweislich stammt dieser Ring aus dem Besitze Herzog Ernsts des  
Eisernen (1377—1424), womit für seine Datierung als terminus ante  
quem das Jahr 1424 feststeht. Fraglich ist indessen seine Lokalisie-  
rung und seine Funktion. Der sehr geringe innere Durchmesser  
würde bestenfalls die Annahme gestatten, daß dieser Ring für den  
Finger einer Kinderhand gearbeitet wurde. Es wäre aber auch mög-  
lich, daß er als Bekrönung für einen Pokal oder für eine andersartige  
Goldschmiedearbeit gedacht war. Der glatte, mitgearbeitete Wappen-  
schild war vielleicht zur Aufnahme einer Gravierung bestimmt.

Alter habsburgischer Schatzkammerbesitz.

Goldschmiedekunst, Graz 1961, Kat.-Nr. 6.

F. EICHLER und E. KRIS, Die Kameen im Kunsthistorischen  
Museum, Beschreibender Katalog, Wien 1927, S. 6, Anm. 4. —  
A. LHOTSKY, Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien,  
II/1, Wien 1941/45, S. 44.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und  
Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 2201.

## DEUTSCH, Anfang 15. Jahrhundert.

### 453. Reliquienkreuz.

Tafel 20

Silber vergoldet, mit Bergkristall und Steinen. Höhe: 43 cm, Breite:  
27,2 cm, Tiefe: 13,5 cm.

Inscription: „anno domini m<sup>o</sup> cccc<sup>o</sup> / xxii<sup>o</sup> feria sexta / post divisione  
apostolorum / obiit venerabilis / comes dominus lud / wicus de  
otingen / cuius anima / requiescat in pace“.

Auf dem kastenförmigen Sockel des Kreuzes knien vier Figuren mit ihren Wappenschilden und zwar: Graf Ludwig XI. von Oettingen (gest. 1440), der mutmaßliche Stifter des Kreuzes, seine erste Frau Beatrix von Helfenstein (gest. 1385) und seine beiden Söhne Wilhelm (gest. 1406) und Ludwig XII. (gest. 1422), zu dessen Gedächtnis das Kreuz angefertigt wurde (s. Inschrift). Das mit rot unterlegten Bergkristallen und Halbedelsteinen geschmückte Kreuz ist mit mittlerem Kasten und Dreipaßenden konstruiert. In der Mitte, an den Enden und im Sockel enthält es Reliquien. Das künstlerisch Bedeutendste an ihm sind die vier Figuren am Sockel, sehr qualitätvolle Vertreter des weichen Stiles der deutschen Plastik des beginnenden 15. Jhdts. Die glatte Form des Kreuzes steht stark mit den Arbeiten des ausgehenden 14. Jhdts. im Zusammenhang.

Die Urkunde einer Meßstiftung des Grafen Ludwig XI. für Kirchheim (Lkr. Aalen-Württemberg), dem Hauskloster der Grafen Oettingen, vom 13. Juli 1425 erwähnt ein „heligtum, das wir... dasselbst hin haben geben“. Diese Erwähnung betrifft möglicherweise das Reliquienkreuz. Vermutlich kam es bei Aufhebung des dem Hause Oettingen zugesprochenen Klosters 1803 wieder an die Familie zurück.

Deutsche Kunst- und kunstgewerbliche Ausstellung, München 1876. Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen, Nürnberg 1885. Schwäbische Kreis-, Industrie-, Gewerbe- und Kunsthistorische Ausstellung, Augsburg 1886. Ausstellung „Kirchliche Kunstschatze aus Bayern“, München 1930.

Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Kunstsammlung.

## DEUTSCH (MITTELRHEINISCH?), 1434—1453.

### 454. Chinesische Seladonschale in gotischer Fassung.

Tafel 31

Schale: Lung-ch'üan-yao (China), Sung- oder Yüan-Zeit (spätes 10. bis 14. Jhd.). Fassung: deutsch (mittelrheinisch ?), zwischen 1434 und 1453.

Halbkugelförmige Schale mit Standring und Lippenrand aus dickwandigem Steinzeug mit grünlicher Seladonglasur, auf dem Schalenboden unter der Glasur eingepreßtes Tierzeichen; die Montierung aus Silber, vergoldet, teilweise emailliert, auf dem Eichelknopf ursprünglich eine Perle. Höhe (mit Deckel): 20,6 cm, Durchmesser: 16 cm.

Die Schale ist eines der frühesten faßbaren Beispiele für die Einfuhr chinesischer Keramik nach Europa und zugleich eines der bedeutendsten Stücke der alten Kunstkammer der Landgrafen von Hessen. Sie wurde vermutlich von Graf Philipp d. Ä. von Katzenellenbogen von einer 1433/34 unternommenen Orientreise mitgebracht, in einer einheimischen Werkstatt mit einer Fassung versehen (nach Ausweis der beiden Wappenschilde vor dem Anfall der Herrschaft Dietz, d. h. vor 1453) und gelangte mit der katzenellenbogischen Erbschaft in hessischen Besitz. Inventarisch ist sie zurückzuverfolgen bis zum Jahre 1483, in welchem sie als „Erde von Indien“ bezeichnet wurde. Als Erzeugungsstätte der Montierung wurden vermutungsweise Köln, St. Goar, Mainz oder Frankfurt a. M. in Betracht gezogen.

„Alt China in Kunst und Gewerbe“, Kassel 1928, Kat.-Nr. 42. „Chinesische Kunst“, Berlin 1929, Kat.-Nr. 529. „Mostra d'Arte cinese“, Venedig 1954, Kat.-Nr. 438.

A. v. DRACH, Ältere Silberarbeiten in den Königlichen Sammlungen zu Cassel, Marburg 1888, S. 5. — R. SCHMIDT, Chinesische Keramik, Frankfurt a. M., 1924, S. 36. — M. SAUERLAND, Edelmetallfassungen in der Keramik (Keramik- und Glasstudien, Heft 2), Berlin 1929, S. 24 ff. — H. TH. BOSSERT, Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. 5, Berlin 1932, S. 400 f. — K. E. DEMANDT, Der spätmittelalterliche Silberschatz des hessischen Fürstenhauses, in: Hessenland, 50. Jg. 1939. — M. FEDDERSEN, Chinesisches Kunstgewerbe, Braunschweig 1958, S. 49.

Kassel, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 240.

## ELSASS, Ende 14. Jahrhundert.

### 455. Minnekästchen.

Weichholz.  $10,3 \times 19,6 \times 15,2$  cm.

Auf dem Deckel: in der Bildmitte ein von Strebepfeilern gestützter Turm, auf dessen Plattform ein nackter, blinder, geflügelter und gekrönter Knabe sitzt, der sich mit der Linken auf einen langen, zum Boden reichenden Speer stützt; auf seiner Krone die Beschriftung „ven(v)s“ (es handelt sich offenbar um eine kombinierte Verbildlichung der Gestalten „Amor“ und „Venus“). Zu beiden Seiten des Turmes je ein Herr, die Macht Amors adorierend, hinter den Herren je eine Dame mit Schriftband (links: „nach · lust · ich · ger“, rechts: „venus · dv · mich · des · gew[er]“). An der Vorderseite: Dame mit Hund, Herr mit Schriftband: „mit · willen“. An den Schmalseiten:



Phyllis auf Aristoteles reitend bzw. Einhorn vor verfolgendem Jäger in den Schoß einer Jungfrau flüchtend. An der Rückseite: Dame mit Hündchen im Arm und vor ihr niedersinkender Jüngling, mit den Beischriften: „ich · mein · dich · in · tr(v)we“ (beim Mann) bzw. „das · sol · dich · mit · ger(v)we“ (bei der Dame). Im Hintergrund der Bildfenster Rautenmuster.

Das Kästchen stammt aus Mägdeberg im Hegau (Bodensee), wo es angeblich in einem Grab gefunden worden sein soll. 1929 aus der Sigmaringer Sammlung erworben.

Ausstellung der Sigmaringer Sammlungen Frankfurt a. M. 1928, Kat.-Nr. 900.

H. KOHLHAUSSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 84, Nr. 56.

Frankfurt a. M., Museum für Kunsthandwerk, Inv.-Nr. 6799.

## ELSASS, um 1400.

### 456. Minnekästchen.

Obstholz, Eisenbeschläge.  $10,8 \times 23 \times 15$  cm.

Auf dem Deckel und an den vier Seiten geschnittene Bildfelder mit figürlichen Darstellungen, und zwar: Auf dem Deckel drei hochrechteckige Giebfelder: im linken eine Dame, die einem Jüngling das Herz aus dem Leibe zu reißen sucht, mit Schriftband: „dime · hercen · ich · geswer · bin“ (deinem Herzen bereite ich Schmerzen), im mittleren die Dame, die das Herz des Jünglings nach ihrem Sinn schmiedet, mit Schriftband: „dis · mach · ich · noch · mime · sin“ (dies mache ich nach meinem Sinn), im rechten ein wilder Mann als Hirschreiter. An den Seitenwänden allegorische Tiergestalten in runden Medaillons; an der Vorderseite: links ein Elefant als Träger einer mittelalterlichen Burganlage (als Symbol der Kraft), mit der Beischrift: „mi · kraft · nvt · trvg“ (Meine Kraft trägt nicht), rechts ein Falke mit gespreiztem Gefieder, Falkenhäubchen und langer Feder (Symbol der Gedanken, die zu der Geliebten hineilen), mit der Beischrift: „zu · dir · ich · flvge“ (ich fliege zu dir); an der rechten Seite: heraldischer Adler zwischen vier leeren, ehemals wahrscheinlich zur Aufnahme von Wappen bestimmten Schilden; an der Rückseite: bogenschießender Affe mit kugelbeschwertem Halseisen (Symbol der Unkeuschheit, die zu keinem Ziele gelangt), mit der Beischrift: „ich · spa · wit · vn · trif · nvt“ (ich spanne weit und treffe nichts); an der linken Seite: Hund mit Halsschelle und Schriftband:

„ich · halt · trwe“ (ich halte Treue). Innenfutter: weißliches Leder mit rotem Blütenmuster und Minuskelbuchstaben „e“ und „i“. Ein sehr verwandtes Kästchen befindet sich im Louvre, Paris (KOHLHAUSSEN, Nr. 62).

Aus der Sammlung Wallraf, 1824 der Stadt Köln vermacht.

H. KOHLHAUSSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 85 f., Nr. 61.

Köln, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Inv.-Nr. A 583.

## ELSASS, um 1400.

### 457. Minnekästchen.

Weichholz, Eisenbeschläge.  $9,5 \times 22 \times 14,5$  cm.

Auf dem Deckel: drei hochrechteckige Felder mit Giebeln; links Falke mit Schriftband: „ich · ger · dinre · frut · von · minen“ (ich begehre deiner Minne Frucht); in der Mitte: Dame mit granatapfelartiger Frucht und Schriftband: „mir · ist · trost · inne“ (das tröstet mich); rechts: zur Dame gewendeter, heraldischer steigender Löwe mit dem Neujahrswunsch: „ein · selig · jor · solt · dv · gewinnen“. An der Vorderseite: links gekrönte Harpyie mit Schriftband: „frowelich · bilde“, dessen Fortsetzung rechts: „mahet · mich · wilde“ in das Medaillon mit der Darstellung eines wilden Mannes mit geschultertem Hasen hineinragt. An den Schmalseiten: ein Hund (Symbol der Treue) bzw. ein Elefant mit Burg auf dem Rücken (Symbol der Kraft). An der Rückseite: Geflügelter Greif mit der über Brombeerranken geschlängelten Inschrift: „one · vverdrisen · sol · es · sin · uwer“ (ohne Euch überdrüssig zu werden soll es [nämlich das Kästchen] Euer sein). Stilistisch und ikonographisch ist dieses Kästchen engstens verwandt mit dem ebenfalls in dieser Ausstellung gezeigten Kästchen Kat.-Nr. 456.

Mit der Sammlung Sauvageot im Jahre 1856 als Geschenk an den Louvre. Sauvageot hatte es im Jahre 1842 auf der Versteigerung der Sammlung des Prinzen von Bayern gekauft; nach Sauvageots handschriftlicher Notiz soll es einst einem Grafen von „Ruppelstein“ gehört haben. „Ruppelstein“ ist höchstwahrscheinlich eine Verballhornung aus „Rappoltstein“; auf das Geschlecht der Grafen von Rappoltstein, der Pfeifferkönige des Elsaß, verweist nicht nur die bayerische Erbfolge des Geschlechts im 17. Jhdt., sondern auch der Wappenhöwe, der seit der Erheiratung der Herrschaft Geroldseck im Rappoltsteinschen Wappen saß und der auf unserem Kästchen

den Neujahrswunsch übermittelt. 1930 als Depositum an das Musée Cluny.

H. KOHLHAUSSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 86, Nr. 62.

Paris, Musée Cluny, Inv.-Nr. CL 21 351.

## ENGLISCH, spätes 14. Jahrhundert.

### 458. Der „Studley“-Becher.

Tafel 30

Silber vergoldet. Höhe: 14 cm, Durchmesser: 14,5 cm.

Breit geöffnete einfache Form eines Trinkbechers auf ringförmigem, mit einfachem Durchbruchornament verziertem Fuß. Dazu ein leicht spitz zulaufender Deckel mit Knauf. Die Dekoration des Bechers und des Deckels besteht zur Hauptsache aus dem Alphabet (ohne j, u und w) in altenglischer spätgotischer Minuskel des späten 14. Jhdts. und einem kleinen Kreuz. Auf Becher und Deckel ist dieses in jeweils zwei Zeilen in eine einfache Ranke eingesetzt. Buchstaben und Ranke sind graviert auf fein gepunztem Grund. Die Form des Bechers entspricht der gebräuchlichen des späten 14. und frühen 15. Jhdts., die meist aus gemasertem Holz gearbeitet war. Diese oft mit Silber oder vergoldetem Metall beschlagenen Becher tragen Zeichen und Inschriften religiösen oder magischen Inhalts. Die Inschrift auf dem hier vorliegenden Stück ist bisher nicht gedeutet. Die letzte kirchliche Verwendung dieses Bechers im 19. Jhd. als Almosenschale entsprach der ursprünglichen Bestimmung keinesfalls. Durch die Erhaltung seines Deckels, der bei den meisten derartigen Stücken verloren ging, gehört dieses Stück zu den seltenen vollständigen Exemplaren seiner Art.

Aus der Studley-Royal-Church bei Ripon, Yorkshire.

C. J. JACKSON, *Illustrated History of English Plate*, 1911, S. 124. —

C. C. OMAN, *English Domestic Silver*, 1958, S. 20.

London, Victoria and Albert Museum, M. 1-1914.

## ENGLISCH, 1. Hälfte 15. Jahrhundert.

### 459. Johannesschüssel.

Tafel 37

Alabasterrelief mit Resten der ursprünglichen Vergoldung und Bemalung. 26 × 20,3 cm.

Das Haupt des Täufers liegt auf einer Schüssel, auf deren Rand die Worte „Caput sci ihoanis baptistei disco“ (sic!) stehen und die von den Figuren der Heiligen Petrus, Thomas Becket, von Maria mit dem Jesuskind sowie der hl. Katharina flankiert wird. Oberhalb der Schüssel halten zwei Engel die Seele des hl. Johannes, die durch

einen kleinen Kopf symbolisiert wird, in einem gefältelten Tuch; seitlich davon ist nur mehr einer der diese Szene flankierenden Engel erhalten. Am unteren Rand ist das Lamm Gottes zwischen zwei die Schüssel tragenden Engeln dargestellt. Die Wunde auf der Stirne des Täufers steht mit der Schädelreliquie in Amiens im Zusammenhang und rührt der französischen Tradition nach daher, daß Herodias mit einem Messer noch in das abgeschlagene Haupt gestochen haben soll.

In das weiche Material des Alabasters wurde im wesentlichen nur die Grundform geschnitten, der Malerei blieb es vorbehalten, die Details auszuführen. Daher ist der heutige Eindruck durch die Beschädigung der Polychromierung gestört.

Scarbrick Hall, Lancs, Nelson Collection; Hildburgh Collection.  
PH. NELSON, in: *Archaeological Journal*, LXXXIII, 1926, S. 33.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A. 164-1946.

## ENGLISCH, um 1450.

### 460. Becher mit Deckel.

Tafel 28

Silber teilvergoldet. Höhe: 35 cm.

Betont einfache, glatte Form. Spitzzulaufender Deckel mit großem kugelförmigen Knauf. Sparsame gleichmäßige gotische Dekoration am Fuß, Cuppaansatz, Mundrand und Spitze. Die künstlerische Bedeutung dieses sehr qualitätvollen Bechers, der wohl ein Ciborium ist, liegt in der wohlausgewogenen, ganz einfachen Form. Bester Vertreter des einfachen Typus gegen den überreich dekorierten. Vergleichbar mit der Straßburger Pyxis (Kat.-Nr. 503) und dem Ciborium aus Utrecht (Kat.-Nr. 510). Diese beiden Stücke, von denen das zweite durch Inschrift auf das Jahr 1376 datierbar ist, würden allerdings für eine viel frühere Datierung dieses Stückes sprechen, für das die Zeit um 1400 vorgeschlagen werden müßte.

„Treasures of the West Country“, Bristol 1937. „Silver Treasures from English Churches“, Christies, London 1955.

Parish of Lacock, Wiltshire.

## FLANDERN-BURGUND (?), um 1425.

### 461. Meßkelch der Schützen von Gouda (mit Patene).

Tafel 26

Vergoldetes Silber, silberne Verzierungen und Email. Höhe: 25 cm, Breite der Cuppa: 14,1 cm, des Fußes: 22,5 cm.

Sehr prunkvoller, reich dekoriertes Kelch mit weitausladendem Achtpaßfuß. Auf dem Fuß acht Felder mit Emailbildern, darüber acht

Figuren. Ein reichgegliederter architekturartiger Schaft mit starkem, facettiertem und mit Rosetten geziertem Nodus führt zur Cuppa über, die als glatte Goldschale in einem Ornamentbecher reichster Verzierungen sitzt. Dieser besteht aus getriebenem Blattornament und acht silbergetriebenen Medaillons mit Rosetten. Die Ornamentik des Schaftes zeigt den Stil des Anfangs des 15. Jhdts., während die Blattornamentik der Cuppa die reiche, in der späteren 1. Hälfte des Jahrhunderts übliche Form aufweist. Außen um den Achtpaßfuß sitzen acht recht bewegt gezeigte wappenhaltende Engel. Die wichtigste Dekoration dieses Fußes besteht aber aus acht Emailbildern mit Szenen aus der Passion, die den linearen, leicht expressiven Stil der Zeit um 1400 aufweisen. Über diesen Bildern sitzen am Schaftansatz männliche bärtige Figürchen, die möglicherweise die vier großen Propheten und die vier Evangelisten darstellen. Diese reiche Bilder- und Plastikfolge der Fußdekoration macht den Kelch zu einem sehr bedeutenden Stück. Aber auch die Pflanzenornamentik des Schaftes und der Cuppa ist trotz ihres Reichtums von größter Ausgewogenheit. Die Größenverhältnisse des weitausladenden Fußes und des starken Nodus zu der verhältnismäßig kleinen Cuppa entsprechen dem damaligen Gebrauch ebenso wie dem Bedürfnis nach größtmöglicher Prunkentfaltung, dem Schaft und Fuß unterworfen sind. Der Kelch steht den Erzeugnissen des burgundischen Hofes sehr nahe. Ab 1427 ist er am Altar der Goudaer Schützen nachweisbar. Als Stiftung der Gräfin von Holland, Jacoba von Bayern, ist seine flandrische Entstehung in gewisser Weise wahrscheinlich, da die Wittelsbacher von 1345 bis 1433 die Grafschaft Holland innehatten, die anschließend an das Herzogtum Burgund überging.

Zuerst am Altar der Goudaer Schützen in der St. Johannkirche. Zur Zeit der Reformation von der Stadt übernommen.

Amsterdam 1951, Nr. 243. Amsterdam 1958, Nr. 370.

Kat. vom Goudaer städtischen Museum, Nr. 212. — J. C. OVERVOORDE, in: Bulletin van de ned. Oudheidkundige, Bond 1910, 86.

Gouda, Städtisches Museum „Het Catharina Gasthuis“, 30647.

## FRANKREICH, um 1380.

### 462. Frauengürtel.

Tafel 32

Roter Goldbrokat, Samt, vergoldetes Silber, Email, eine Perle. Maße: das Band ca. 167 cm lang, ca. 1,7 cm breit, Zunge und Senkel ca. 4,5 cm breit.



Borte aus Goldbrokat, mit roter Seide, innen roter Samt, mit 72 ovalen und runden Besatzstücken aus vergoldetem Silber mit Emailinlagen, die abwechselnd einen Schwan und einen Würfel mit vier Punkten darstellen. Nahe der Zunge aufgesetzt ein rechteckiger Haken aus verschlungenen Bändern mit abschließender Zahnleiste. Die beiden Enden des Bandes von Hülsen umfaßt, die zu Zunge und Senkel überleiten. Zunge und Senkel: gegossene, durchbrochene, silbervergoldete Maßwerk-Rosetten, hinterlegt mit blauem, translucidem Email, davor in der Mitte je ein Madonnenfigürchen. Auf der Rückseite des mit einer Perle verzierten Senkels inmitten des gleichen Maßwerkes eine Heilige vor braunrotem Emailgrund. An der Zunge ein von einem Engel gehaltener Haken, der in vier Ösen auf der Rückseite des Gürtels eingreifen kann.

Aus der Slg. E. Odier, Paris, in der sich ein zweiter, fast gleicher Gürtel befand. Angeblich beide zusammen gefunden in einem Zinntopf, der im Felsgestein vergraben war. — Erworben 1898 von Hekscher, Wien.

Versteigerungskat. der Slg. E. Odier, Paris, Hotel Drouot, 24. und 25. April 1889, Nr. 59.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 98, 28.

## FRANKREICH, um 1400.

### 463. Statuette einer Verkündigungsmaria.

Silber vergoldet, bemalt. Höhe: 18 cm.

Kleine Marienstatuette mit einer Lilie in der linken Hand. Die überaus zarte Haltung und weiche Gesamtform der Statuarik dieser Figur, verbunden mit den reichen Falten ihrer höfischen Gewandung macht dieses Stück zu einem der besten Vertreter französischer Hofkunst des beginnenden 15. Jhdts. Die Figur führt durch ihren Gesichtsausdruck und ihre elegante Linienführung zu dem Typus der „schönen Madonnen“ über.

Aus der Slg. Guilhou und Oppenheimer.

London, Burlington House, 1932, „French Art“, Kat.-Nr. 580 C. Paris, Bibliothèque Nationale, 1955, „Les Manuscrits à Peintures, en France, des XIIIe au XVIe s.“, Kat.-Nr. XI.

P. VERLET, Bulletin des Musées de France, Janvier 1937, S. 6—7.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.-Nr. OA 8946.

**FRANKREICH, um 1400.****464. Maria lactans.**

Goldemail. Höhe: 9 cm, Breite: 7,5 cm.

Kleine linksgewendete Figur der stillenden Maria, die ehemals wohl in einem runden Rahmen eingefügt war. MÜLLER und STEINGRÄBER bringen das Fragment mit einer Reihe von Pax-Tafeln in Zusammenhang. Der Typus der Maria lactans, der von dem byzantinischen Typus der Galaktotrophousa abzuleiten ist, tritt um die Wende des 13. zum 14. Jhdt. in der westlichen Kunst auf und stellt in seiner gefühlvollen und menschlich nahen Art einen der wichtigsten Marientypen der Trecentomalerei dar. Das sehr qualitätvolle Fragment steht wohl mit den großen Werken der französischen Goldemailplastik wie den Figuren des Reliquiars aus der Chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit (Kat.-Nr. 468) in Zusammenhang.

Aus der Slg. Zouche.

TH. MÜLLER und E. STEINGRÄBER, Die französische Goldemailplastik um 1400, in: Mü. Jb. 1954, S. 49—50.

London, Victoria and Albert Museum, 829-1891.

**465. Paxtafel.**

Kupfer vergoldet, mit Email. Höhe: 12,5 cm, Breite: 7,5 cm.

Thronender Gottvater, der den gekreuzigten Christus mit ausgebreiteten Armen hält. Links und rechts neben dem Haupt Gottvaters in einem Wolkenkranz Sonne und Mond. Zu beiden Seiten des Thrones die Wappen von Gilles Malet, Vicomte von Corbeil (gest. 1410/11, Bibliothekar Karls V. von Frankreich) und seiner Frau Nicole de Chambly. Die äußere Umfassung zeigt eine gotische Blattreihe, das Innenbild eine sehr strenge Form einer Art des „Gnadenstuhles“, dessen Hauptgewicht in der majestätischen Darstellung Gottvaters liegt und das damit eine hochmittelalterliche Tradition fortführt.

Die „Paxtafel“ — Osculatorium oder Pacificale — wird erstmals 1248 in englischen Diözesanstatuten für den Friedenskuß während des Hochamtes genannt. Bis zum 15. Jhdt. kam dieser Gebrauch im ganzen Gebiet der katholischen Kirche in Übung. Auch später wurde das „instrumentum pacis“ durch Karl V., das Missale Pius' V. und ein Ceremoniale episcoporum von 1600 weiter empfohlen. Diese Tafeln, die das Bild Christi zeigten oder Reliquien enthielten („*imaginem Christi aut sanctorum reliquias continentem* . . .“ — Augustinermonch Joh. Bechöfen um 1400), wurden nach einer ständischen

Rangordnung zum Kuß herumgereicht. Durch aus dieser Rangordnung entstehende Mißbräuche kamen die Tafeln später aus der Übung. (BRAUN, Das christl. Altargerät, S. 557—572. — FRANZ, Die Messe, S. 594. — J. A. JUNGMANN, Missarium sollemnia, Wien 1948, II, S. 398 ff.)

London, Victoria and Albert Museum, 1148—1864.

## FRANKREICH, wahrscheinlich PARIS, um 1400.

### 466. Flügelaltärchen.

Tafel 40

Gold, emailliert. Höhe: 12,7 cm, Breite, geöffnet: 12,7 cm.

Bei geöffnetem Schrein zeigt der Altar eine Schmerzensgruppe auf drei Flügel verteilt. In der Mitte die vollplastische, opak emaillierte Gruppe des Schmerzensmannes von einem Engel gehalten, auf dem linken Flügel die trauernde Maria unter dem von einem Engel gehaltenen leeren Kreuz, auf dem rechten Flügel den trauernden Evangelisten Johannes unter der von einem Engel gehaltenen Lanze. Die Bilder sind kompositionell aufeinander bezogen und ergeben so eine zur Mitte hin steigerungsreiche Einheit. Der plastischen Mittelgruppe entspricht eine räumliche Behandlung der Schreinarchitektur aus schlanken Säulchen und Rundbogen mit Maßwerkfüllungen, die auf den Flügeln in einfacher reliefartiger Weise abgewandelt wird. Über einem ornamentierten Gebälk des Schreines erhebt sich eine vollplastische Gruppe der Marienkrönung in der etwas ungewöhnlichen Art der vor dem thronenden Gottvater zur Krönung knienden Maria, die links und rechts neben der dreiteiligen Thronrückwand von knienden Engeln flankiert wird. Auch diese Gruppe ist einheitlich komponiert und ergänzt die Linienführung der unteren Gruppe in sehr abgewogener Weise. Die Rückseiten der Flügel zeigen in geschlossenem Zustand die Figuren des hl. Johannes des Täufers und der hl. Katharina unter einer einfachen spitzbogigen Umrahmung. Diese Figuren sind im Tiefschnitt ausgeführt und mit transluzidem Email überzogen. Auch der geschlossene Zustand ergibt eine sehr einheitliche, wohlausgewogene Komposition der Heiligenfiguren mit der plastischen Gruppe der Bekrönung.

Ikographisch ist dieses Stück ein glänzendes Beispiel für den wichtigen Typus des Schmerzensmannbildes, ein eucharistisches Thema, dessen bedeutsamste Ausbildung das Bild der Gregorsmesse darstellt. Dieses Bild Christi — von Engeln gehalten im offenen Grab stehend und von den Leidenswerkzeugen umgeben — ist nicht als Illustration der Passion, sondern als Meditation über das Leiden und die

Verbindung des als Mensch toten, als Gott aber lebenden Christus gedacht und entstammt den theologischen Überlegungen des Hochmittelalters.

Ein ikonographisch diesem Altar sehr verwandtes, wohl aber etwas späteres Stück ist eine Stickerei aus Chartres (Kat.-Nr. 531). Der Stil der Figuren und die glänzend durchgeführte Komposition machen die Zuordnung dieses Altares zu einer Pariser Goldschmiede- und Emailwerkstatt sehr wahrscheinlich und bringen ihn in Verbindung mit dem „Goldenen Rüssel“ in Altötting, dem Dornreliquiar im British Museum, den Figuren des Reliquiars der Chapell de l'Ordre du Saint-Esprit (Kat.-Nr. 468) und denen des Reliquiars von Montalto. Ohne Zweifel gehört er zu den ganz bedeutenden Goldschmiedearbeiten der Zeit um 1400. Von besonders ikonographischem Interesse ist noch die in feiner Punzierung durchgeführte Rückseite des Mittelschreines. Auf ihr ist Mariae Tod und Himmelfahrt dargestellt um ein Reliquientürchen herum, auf dem das Veronikabild Christi abgebildet ist. In Tod und Himmelfahrt Mariens wird die Muttergottes von Engeln gehalten, wodurch dieses Bild nicht etwa mit dem byzantinischen Typus der Koimesis, sondern mit westlichen Erfindungen und Überlegungen in Zusammenhang zu bringen ist. Das Christusbild in der Mitte bringt dagegen eine Paraphrase über den aus dem Osten stammenden Ikonentypus, der „Vera Ikon“, dem wahrhaften Bild Christi auf dem Mandilion. Der Stil der Figuren entspricht vollends dem der Figuren der Vorderseite. Der Wolkenkranz um die himmelfahrende Maria wie auch die sitzende Darstellung im Strahlenkranz zeigt eine Form, die im späten 14. Jhdt. z. B. auf Tapisserien der Apokalypse von Angers (Kat.-Nr. 520) bereits auftaucht. Dieser entspricht auch das Rankenornament auf der Rückseite des bekrönenden Thrones.

Aus der Slg. E. Gutmann, Dr. F. Mannheimer.

TH. MÜLLER und E. STEINGRÄBER, Die französische Goldemailplastik um 1400, in: Mü. Jb. 1954, S. 48, 72.

Amsterdam, Rijksmuseum, 17045.

## FRANKREICH-BURGUND, um 1400.

### 467. Sardonyxcameo mit Darstellung der Engelpietà.

Sechseckiger, zweischichtiger Sardonyxcameo, der Grund bläulich-schwarz, die Darstellung in sehr flachem Relief aus der weißlichen Schichte geschnitten. Die Fassung Gold (?), weiß und schwarz emailliert. Höhe: 9,9 cm, Breite: 10,2 cm (mit Fassung).

Die Lokalisierung dieser Kamee in den Bereich der französisch-burgundischen Hofkunst der Zeit um 1400 ergibt sich einerseits aus dem Stil des Stückes (zu vergleichen wären in dieser Hinsicht verschiedene Beispiele der französischen Buchmalerei und vor allem die Erzeugnisse der französischen Goldemailplastik um 1400), und andererseits aus ikonographischen Gründen; es konnte nämlich nachgewiesen werden, daß der Typus der ganzfigurigen Engelpietà, bei welcher ein aufrechtstehender Engel den zusammensinkenden Leichnam Christi stützt, gerade für den französischen Bereich charakteristisch ist (vgl. G. VON DER OSTEN, Engelpietà, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, S. 611; vgl. im übrigen auch Kat.-Nr. 400). Thematisch ähnliche Stücke kommen in französischen und burgundischen Schatzinventaren der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. mehrfach vor; sehr verwandt ist ferner eine etwa zeitgleiche mattblaue Glaspaste im Bargello, Florenz (WENTZEL, S. 257, Abb. 28). Man wird diese Kamee zweifellos als das bedeutendste der bisher bekanntgewordenen Werke der französisch-burgundischen Gemmolyptik der Zeit um 1400 bezeichnen dürfen. — Die Fassung ist eine Arbeit aus der Mitte des 17. Jhdts.

Alter mediceischer **Kunst**kammerbesitz.

E. KRIS, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst der italienischen Renaissance, Wien 1929, S. 14 und 151, Nr. 6. — TH. MÜLLER und E. STEINGRÄBER, Französische Goldemailplastik um 1400, in: *Mü. Jb.* 1954, S. 48. — E. STEINGRÄBER, Alter Schmuck, München 1956, S. 61. — H. WENTZEL, Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7., 1956, S. 259, Nr. 103.

Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Inv.-Nr. 103.

## FRANZÖSISCH, Anfang 15. Jahrhundert.

**468. Reliquiar aus der Chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit.** Tafel 19  
Gold, Silber, Email, Edelsteine und Perlen. Höhe: 44,5 cm, Breite: 15 cm.

Monstranzenform auf Sockel mit vier Säulchen. Reicher, mit gotischem Maßwerk gegliederter Baldachinaufbau mit Fialen und abschließender Kreuzblume mit Steinen und Perlen reich besetzt. In die blau emaillierten Nischen, deren Rückwände mit weißem Ornament geziert sind, sind Figuren mit roten Gewändern und weißen Mänteln eingesetzt. In der Sockelnische die hl. Barbara, darüber in der Mittelnische Gottvater, der ehemals Christus am Kreuz hielt (ver-



loren), zwischen je zwei übereinandergestellten Nischen mit je einem Apostel. Darüber die hl. Maria (ohne Kind! verloren?) zwischen den Heiligen Elisabeth und Katharina. In der Nische der Spitze eine Salvatormundi-Figur. Die Rückseite besteht aus einem Gefüge von Türchen für die Reliquien. Diese Türchen sind mit einer breit-gravierten gotischen Stechblattranke verziert. Am Sockel auf einem gesondert aufgesetzten Ovalschild das gravierte Wappen König Heinrichs III. (1574—1589). MÜLLER und STEINGRÄBER bringen dieses Reliquiar mit dem „Goldenen Rössel“ in Altötting, dem Dornreliquiar im Britischen Museum und dem Reliquiar Sixtus' V. in Montalto in Zusammenhang, die alle wohl einer Pariser Werkstatt der Zeit um 1400 entstammen. Das „Goldene Rössel“ ist einwandfrei in die Zeit des Jahres 1403 datierbar. Mit Recht erklären MÜLLER und STEINGRÄBER für die Figuren die „trecentistische Abkunft“ und folgern daraus eine Datierung um 1390—1400. Verwunderlich ist dafür aber der Aufbau, die Maßwerkornamentik und das Ornament der Rückseite. Zwischen dem Stil dieser Elemente und dem der Figuren besteht eine gewisse Diskrepanz. Auch ist der Aufbau des „Goldenen Rössels“ wie der des Dornreliquiars ein von diesem völlig verschiedener, der anderseits dem Amsterdamer Flügelaltärchen (Kat.-Nr. 466), das diesen Stücken wohl sehr nahesteht, auch durchaus entspricht. Die beiden wichtigen Stücke: das „Goldene Rössel“ und das Dornreliquiar sind nun aber durch Verzeichnisse und Beschreibungen, das erste von 1404, das zweite von 1408, in ihrer Entstehung am Beginn des 15. Jhdts. einwandfrei gesichert. Das Reliquiar Sixtus' V. wird erst 1457 erwähnt, wobei aber die Fassung nicht genannt wurde, die erst 1461 entstanden zu sein scheint. Das Reliquiar des Ordre du Saint-Esprit wird aber erst im „Inventaire des joyaux de la couronne de France“ von 1561 erwähnt. So gewiß der Stil der Figuren für die Zeit knapp vor oder um 1400 spricht, so sicher deren Beziehung zum Figurenstil der anderen genannten Kostbarkeiten ist, so folgt daraus wohl noch nicht, daß der heute bestehende Aufbau auch aus dieser Zeit stammt. Dessen Stil spricht viel eher für eine wesentlich spätere Entstehung — nach der Mitte des 15. Jhdts. — aus einer Zeit, aus der über das Geschick des Gegenstandes auch nichts bekannt ist. Abgesehen von dieser Datierungsfrage gehören die hier eingesetzten Figuren ohne Zweifel zu den ganz bedeutenden Werken jener Pariser Goldschmiedewerkstätte, der Zeit um 1400 und damit zu den wichtigsten Leistungen der französischen Hofkunst dieser Epoche. Auch die Fassung ist von höchster künstlerischer Qualität. Dazu kommt das aufs äußerste interessante Phänomen der Umsetzung sakraler Objekte in die Art der Pretiosen, die für die Absicht der

Höfe des frühen 15. Jhdts. so bezeichnend ist: daß jeder Gegenstand durch das Überbesetzen mit Edelsteinen einen strahlenden und überaus kostbaren Charakter erhalten soll. Diese Absicht hat sich aus der Zeit um 1400 jedenfalls bis in die Mitte des 15. Jhdts. gleichmäßig erhalten. Unter den Goldgegenständen dieser Ausstellung stellt dieses Reliquiar in jeder Weise eines der glanzvollen Hauptstücke dar.

Aus dem französischen Kronschatz von König Heinrich III. in den Trésor de l'Ordre du Saint-Esprit in Paris gestiftet.

MÜLLER und STEINGRÄBER, Die französische Goldemailplastik um 1400, in: Mü. Jb. 1954, S. 66. — J. LABARTE, Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance, II, Paris 1864, S. 352. — A. MICHEL, Histoire de l'Art, III, 2, Paris 1908, S. 871. — MARQUET DE VASSELOT, Musée National du Louvre, Catalogue Sommaire de l'Orfèvrerie, de l'Émaillerie et de Gemmes, Paris 1914, Nr. 147. — M. FRANKENBURGER, Zur Geschichte des Ingolstädter und Landshuter Herzogschatzes und des Stiftes Altötting, Repert. für Kunstwiss., XLIV, 1923, S. 43. — W. BURGER, Abendländische Schmelzarbeiten, Berlin 1930, S. 151. — P. VERLET, in: Bull. de la Société Nationale des Antiquaires de France 1948, Séance du 11 Février.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, MR 552.

## FRANKREICH, Anfang 15. Jahrhundert.

### 469. Vier Medaillons.

Tafel 35

Goldemail. Durchmesser: 6,9 cm.

Die vier gleichartig behandelten Bilder zeigen ohne Architekturumrahmung mit leichten Andeutungen von Landschaft vielfigurige Szenen aus dem Leben Christi: Die Taufe im Jordan, die Geißelung, das Annageln an das Kreuz vor dessen Aufrichtung und Christus am Kreuz bei der Reichung des Schwammes. Das erste Bild — die Taufe Christi — trägt den Charakter großer Ruhe und Feierlichkeit, verbunden mit dem Aufbau einer verhältnismäßig strengen Zentralkomposition. Die drei Passionsszenen zeigen dagegen, bei gleichartiger stilistischer Behandlung der Hauptfiguren, starke Drastik und Eindringlichkeit bei großer Bewegtheit und Schrägkompositionen in Durchführung und Aufbau. So sehr die Hauptfiguren, vor allem die Figur Christi den stilistischen Gesetzen des „weichen“ Stiles um 1400 angehören, ist in den Nebenfiguren, vor allem denen, die in Geißelung und Kreuzigung das Leiden repräsentieren, ein starker Realismus und Drastik der übersteigerten Bewegungen ausgedrückt. Dieser

Realismus gehört wohl schon dem Stil der etwas vorgerückten ersten Hälfte des 15. Jhdts. an. Dafür sind die spottenden Figuren rechts neben dem Kreuz auf der letzten Tafel und der Mann mit dem Hammer auf der Kreuzigungstafel besonders charakteristisch. In dieser Szene ist die die Hand Christi küssende Magdalena weiterhin auffallend. Diese blockhaft zusammengeschlossene Figur entstammt der italienischen Malerei des Trecento, der Nachfolge nach Giotto. Damit sind diese vier Emailmedaillons glänzende Vertreter der stilistischen Überschneidungen in der Malerei der ersten Hälfte des 15. Jhdts.

J. MARQUET DE VASSELOT, Catalogue de l'Orfèvrerie, Paris 1914, No. 141—144.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art,  
MR 2590, 2604, 2605, 2606.

## FRANKREICH-BURGUND, Anfang 15. Jahrhundert.

### 470. Fürspan („Gülden Heftlein“).

Goldemail mit Saphir und Perlen. Durchmesser: 7,5 cm.

In einem goldenen Reif, der außen mit Blättern und Perlen besetzt ist, auf einer Strahlenfolie die plastische emaillierte Goldfigur einer Dame in höfischer Tracht mit Jagdhut. Sie trägt auf ihrer linken Hand einen Falken und in ihrer rechten ein Herz. Damit gehört das Bild dieser Brosche wohl zu dem Themenkreis der „Offrende du coeur“, wie die Tapisserie aus Arras des Cluny-Museums (Kat.-Nr. 516). Besonders qualitätvolles Beispiel jener Art von Broschen, die bis zur Mitte des 15. Jhdts. in Verzeichnissen, wie etwa Inventaren von Hochzeiten häufig genannt werden. Die Themen ihrer Bilder stammen, wie dieses hier, aus dem höfischen Leben. Ein vielleicht ähnliches Stück wird in einem auf Ungarnweisenden Inventar des Jahres 1440 erwähnt, das 30 Heftlein aufführt, die die Witwe Alberts II. verpfändete: „die vierzehnt heftlein mit eim junkfrawn pild weiss gesmelzt mit eim sparber, auf einem grünem perg mit zwain ballassen (Rubinen) mit eim perln in eim nagl“.

Aus der Slg. Figdor. Gefunden in der Gegend von Lublin (Polen), vermutlich in der Ruine des im 15. Jhd. Kasimir d. Gr. gehörenden Schlosses Konopniza.

E. BASSERMANN-JORDAN, Der Schmuck, 1909, Abb. 193, S. 84.  
— M. ROSENBERG, Kunst und Kunsthandwerk, 1911, Farbtaf. I, Abb. 74, 75, S. 363. — H. KOHLHAUSSEN, Niederländ. Schmelz-

werk, in: Jb. d. Preuss. Kunsts|gn., 1931, Abb. 14, S. 165. — Staatl. Museen Berlin, Ausst.-Kat., 1936, Erwerbungen 1933—1935, Abb. S. 196, Nr. 164. — TH. MÜLLER und E. STEINGRÄBER, Die französische Goldemailplastik um 1400, in: Mü. Jb., 1954, Abb. 53, S. 62, Kat. 29. — E. STEINGRÄBER, Alter Schmuck, 1956, Abb. 81, S. 58.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum, F. 1364.

## FRANKREICH-BURGUND, um 1420.

### 471. Fürspan („Gülden Heftlein“).

Goldemail mit Perlen und Edelsteinen. Höhe: 6,3 cm, Breite: 4,5 cm. In einem ovalen, muschelförmig getriebenen Blatt eine Halbfigur wohl eines Engels mit einem Almandin auf der Brust. Darunter ein Saphir, von Rubin, Amethyst, Perlen und Emailkügelchen umgeben. Auf der Rückseite Dorn und Öse zum Anstecken wie auch ein Ring zum Anhängen. Einer von jenen überaus kostbaren Schmuckgegenständen, die für die burgundische Hofkunst besonders typisch sind, die sowohl als Brosche wie auch als Anhänger verwendet werden können. Ihre Bedeutung liegt nicht bloß in der kostbaren Fassung von Edelsteinen, sondern vor allem in ihrer Ausarbeitung als Kleinstplastiken.

Aus der Slg. Figdor. Gefunden in der Ruine des im 15. Jhdt. Kasimir dem Großen von Polen gehörenden Schlosses Konopiza bei Lublin. Staatliche Museen Berlin, Ausstellung der Erwerbungen von 1933 bis 1935, 1936, Nr. 167.

TH. MÜLLER und E. STEINGRÄBER, Die französische Goldemailplastik um 1400, in: Mü. Jb. 1954, S. 29 ff., S. 64, Kat.-Nr. 34.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum, F. 3515.

## FRANKREICH-BURGUND, 1. Hälfte 15. Jahrhundert.

### 472. Das Perlenkreuz der Kunst- und Raritätenkammer des Hauses Hohenlohe.

Gold mit transluzidem Email, Perlen und Saphiren. Höhe: 43 cm.

Die Mitte des Kreuzes, dessen Balken von gotischem Fensteremail durchbrochen sind, trägt eine Kreuzreliquie. Die drei oberen Enden laden in getriebene Buckellaubblätter aus, die die Saphire tragen. Zum Fuß vermittelt ein dichter Blattknauf. Der Fuß sowie alle Perlen

entstammen einer Restaurierung des Jahres 1870. Das sehr prächtige Kreuz zeigt in der Form der Balkenenden wie in seiner Blattdekoration den beginnenden Naturalismus der späteren ersten Hälfte des 15. Jhdts., in dessen Mitte es auch von FREEDEN datiert wird (Kat. Franconia Sacra).

Stiftung des Grafen Albrecht I. von Hohenlohe und seiner Gemahlin Elisabeth von Hanau, vermählt 1410.

Franconia Sacra, Jubiläumsausstellung 1952, Mainfränkisches Museum. Würzburg.

Archiv für Hohenlohegeschichte, Öhringen 1870, Bd. II, S. 367 ff. — Kat. der Ausstellung Franconia Sacra, Würzburg 1952, Nr. D 27, Abb. 58.

Schloß Neuenstein, Hohenlohemuseum (Seniorat des Fürstlichen Gesamthauses Hohenlohe).

## FRANKREICH, 2. Hälfte 15. Jahrhundert.

### 473. Kästchen.

Elfenbein.  $8,6 \times 21,6 \times 15,2$  cm.

Das Kästchen zeigt als Hauptdarstellung auf dem Deckel einen thronenden Gottvater und die vier Evangelisten, an den übrigen Seiten eine thronende Muttergottes, eine Kreuzigung und eine Reihe von Heiligengestalten. KOEHLIN verweist auf den der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. entsprechenden Charakter der architektonischen Elemente, während im Gegensatz dazu die Figuren ein eigenartiges spätes Nachleben von Typen aus dem Beginn des 15. Jhdts. zeigen. Seit 1806 im Louvre.

E. MOLINIER, Catalogue des ivoires, Musée du Louvre, Paris 1896, Nr. 124. — R. KOEHLIN, Les ivoires gotiques français, Paris 1924, Nr. 886.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.-Nr. MN 367.

## GHIBERTI, LORENZO, WERKSTATT, 1420—1430.

### 474. Prozessionskreuz.

Silberfolien getrieben und graviert auf Holzkern.

Höhe: 42 cm, Breite: 30 cm.

Kreuz mit Vierpaßenden und mittleren Vierpässen hinter dem Kopf und den Füßen Christi. In den Vierpässen links Maria, rechts Jo-



hannes, oben segnender Christus, unten ein heiliger Bischof. Im Vierpaß hinter dem Kopf Christi ein nimbiertes Kreuz. Der Vierpaß hinter den Füßen ist leer. An den Balken reiches von Punktreihen eingefäßtes Rankenornament. Der vollplastisch ausgeführte Corpus, der wohl noch mit den weichen Formen der Zeit um 1400 zusammenhängt, zeigt doch schon die Verfestigung der Figur in den zwanziger Jahren des 15. Jhdts. KRAUTHEIMER bezeichnet ihn als freie Variation über die Kreuzigung des Ghiberti und schlägt die Datierung „nach 1425“ vor.

R. KRAUTHEIMER, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956, S. 116.

Impruneta, Firenze, Prepositura del Santuario-Basilica di S. Maria.

## ITALIEN, spätes 14. Jahrhundert.

### 475. Pluviale-Schließe.

Kupfer vergoldet, Silber und transluzides Email. Durchmesser: 8 cm. Der Körper der Schließe ist aus vergoldetem Kupfer. Darauf eine aufgenietete Silberplatte mit transluzidem Email. Das Innenbild, eine Verkündigung in einem Tempietto, zeigt stilistisch die Umsetzung des Stiles der Sieneser Malerei des 14. Jhdts. in die Email- und Goldschmiedekunst. Die Technik des hauchdünnen transluziden Emails hat in Siena eine besondere Blüte erreicht, für die diese Schließe ein hochqualitätsvolles Beispiel bietet.

Aus der Slg. John Webb.

F. ROSSI, Italienische Goldschmiedekunst, München 1956, S. 51.

London, Victoria and Albert Museum, 221—1874.

## ITALIEN, um 1423.

### 476. Kästchen.

Silber zum Teil vergoldet, mit transluzidem Email. Höhe: 14,5 cm, Breite: 19 cm. Inschrift: „PER PRESULEM JACOBUM FUT HOC OPUS INSIGNE PER ATTUM ANNO DOMINI MILLENO QUADRIGENTENO VICESIMO TERTIO“.

Das reich mit getriebenen Ornamenten geschmückte Kästchen trägt in Vierpässen Emailplatten mit Halbfiguren. An der Vorderseite: Maria mit dem Kind und beiden Heiligen Johannes. Der Stil der Figuren in Statuarik, Gewandung und Gesichtsausdruck ist der der beginnenden Renaissance des ersten Drittels des 15. Jhdts. Merk-

würdig dagegen ist der Stil des reichen Pflanzenornaments, der eine sehr stark traditionsgebundene Fortführung hochmittelalterlicher Formen zeigt. Diese stilistische Situation könnte auf eine Entstehung in den Abbruzzern hinweisen. Das Stück ist eine Stiftung des Bischofs Jacopo Donadei von Aquila (1401—1431).

Aus der Slg. Castellani.

London, Victoria and Albert Museum, 706—1884.

## ITALIEN, 1. Hälfte 15. Jahrhundert.

### 477. Minnekästchen.

Holz. Die Außenseiten mit Kreide und rotem Bolus grundiert. Die Darstellungen an den Wänden und auf dem Deckel und die Randstreifen mit Kreidemasse in flachem Relief modelliert, bunt bemalt und mit Punzen ornamentiert; der Grund vergoldet und ebenfalls punziert.  $10,9 \times 14,7 \times 6,6$  cm.

Darstellungen: auf dem Deckel Liebespaar und Frau mit Schriftband („tot: be:“) an einem Brunnen. An der Vorderseite drei Personen beim „Quintanaspiel“. An der Rückseite: Adler mit Schriftband. An den Schmalseiten je eine Krone. Das Innere des Kästchens und die Unterseite mit weißen Sternen auf rotem Grund bemalt. Weitere Kästchen dieser Art sind bekannt, die zusammen eine höchstwahrscheinlich nach Italien zu lokalisierende und in die erste Hälfte des 15. Jhdts. zu datierende Gruppe bilden (KOHLSHAUSEN Nr. 74 A, 74 B, 74 C).

Im Jahr 1725 in der Kunstkammer der nürnbergischen Patrizierfamilie Ebner von Eschenbach. Der würzburgische Geheimrat Johann G. von ECKHART machte es damals zum Gegenstand einer gelehrten Abhandlung (Erklärung eines alten Kleinodien-Kästleins aus dem Ebnerischen Cabinet zu Nürnberg etc., Nürnberg 1725), in welcher er die Darstellungen auf die Vermählung Herzog Heinrichs von Sachsen mit Agnes, der Nichte Friedrich Barbarossas, deutete, und auf Grund dieser romantischen Spekulation zu einer Datierung in das Jahr 1194 gelangte.

F. KUGLER, Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, Berlin 1838, S. 42 ff., Nr. 75. — H. KOHLHAUSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 89, Nr. 74.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K. 2814.

**MAASLÄNDISCH, Anfang 15. Jahrhundert.****478. Leuchterfigur.**

Bronze, patiniert. Höhe: 13,5 cm.

Männliche Figur mit enganliegender Schecke mit Tütenärmeln, mit tiefliegendem Dupsing und enganliegenden Hosen (die kostümlichen Elemente entsprechen, nach mündlicher Meinungsäußerung von O. GAMBER, der Zeit um 1390—1400). In der rechten Hand ist ergänzt zu denken entweder eine Traufschale, oder aber, worauf das Loch in der Standplatte hinweisen würde, ein Fahnen- oder Lanzenschaft, in der linken Hand vielleicht ein Schild. Es handelt sich bei diesem Figürchen wahrscheinlich um den Bestandteil eines Kronleuchters; es stimmt ziemlich genau mit den Knappenfigürchen des Kronleuchters der St. Janskerk in Herzogenbosch überein, der etwa in das erste Viertel des 15. Jhdts. zu datieren ist. MEYER hält dieses Figürchen mit guten Gründen für eine „Dinanderie“ im kunstgeographischen Sinne des Begriffes, d. h. für ein Produkt der maasländischen Metallindustrie. (Zur Geschichte der Dinanderie vgl. A. PELTZER, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing in Aachen und in den Ländern zwischen Maas und Rhein, Aachen 1909. S. COLLON-GEVAERT, Histoire des arts du métal en Belgique, Bruxelles 1951. Kat. der Ausst. „Koper en Brons“, Antwerpen-Brüssel 1957.)

1921 als Legat aus der Slg. W. Clemen übernommen.

E. MEYER, Der gotische Kronleuchter in Stans. Ein Beitrag zur Geschichte der Dinanderie, in: Festschrift Hans R. Hahnloser, Basel 1961, S. 169.

Köln, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Inv.-Nr. H 815.

**MAESTRICHT, Anfang 15. Jahrhundert.****479. Acht Reliefs mit Darstellungen aus der Legende des hl. Servatius.**

Tafel 102

Silber, vergoldet. Höhe: 10,5 bis 11 cm, Breite: 13,9 bis 16,6 cm.

Herzog Heinrich von Bayern stiftete im Jahre 1403 als Dank für eine Heilung der Stiftskirche von Maestricht eine Reliquienbüste ihres Schutzpatrones, des hl. Servatius, der 384 dort als Bischof von Tongern gestorben war. Dieses Reliquiar, das in späterer Zeit verloren ging, trug nach Beschreibungen an seinem Sockel Reliefplatten mit Bildern aus der Geschichte des Heiligen. Es besteht die sehr hohe Wahrscheinlichkeit, daß die hier vorliegenden Platten jene des verlorenen

Kopfreliquiars sind. Die erste Platte stellt die Berufung des Heiligen auf den Bischofsstuhl von Tongern — besser eigentlich die Übernahme seines Amtes — dar. Der erste Bischof dieser Diözese legte vor seinem Tod für seinen Nachfolger den Bischofsstab auf den Altar. Der auf wunderbare Weise berufene Servatius erhält hier diesen Stab von Engeln überreicht. Servatius, später von Tongern vertrieben, zog zuerst nach Maestricht und von da als Pilger nach Rom, wo ihm im Gebet am Grabe des Apostels Petrus der Apostel erscheint und einen Schlüssel überreicht. Dieses zeigt die zweite Platte. Der hier dargestellte Schlüssel wie auch der Pilgerstab sind in der Schatzkammer von Maestricht noch vorhanden. Die dritte Platte bildet ein Wunder des Heiligen ab: wie er auf seiner Pilgerfahrt Wasser mit seinem Stab aus einem Felsen holte, reichte ihm ein Engel eine Schale. Auf seiner Rückkehr von Rom geriet er in der Nähe der Stadt in die Gefangenschaft der Hunnen. Ein Adler aber bewachte seinen Schlaf. Wie das dem Hunnenkönig berichtet wurde, ließ dieser ihn frei und sich von ihm bekehren. Diese Szene wird auf der vierten Platte geschildert. Die fünfte zeigt die Erlegung eines Drachens mit dem Pilgerstab. Nach Tongern zurückgekehrt, richtet er seine Übersiedlung nach Maestricht ein und überträgt dorthin die Heiligenreliquien. Dieses zeigt die sechste Platte. Auf der siebenten ist sein Tod in Maestricht gezeigt, zu dem Engel erscheinen, um ihn mit einem Lechentuch zu bedecken. Die achte Platte zeigt ein Wunder nach seinem Tod. Kindern, die Weintrauben stahlen, bleiben die Hände an den Trauben hängen. Den fürbittenden Eltern dieser Kinder erscheint hier der Heilige, um die Kinder zu erlösen. Diese auf den acht Platten illustrierte Heiligenlegende ist in einem niederdeutschen Gedicht des 14. Jhdts festgehalten, mit dem die Darstellungen der Platten wohl in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Aber nicht nur die Ikonographie, sondern auch der Stil der Platten bestätigt die Wahrscheinlichkeit ihrer Entstehung um 1400. Die einzelnen Szenen sind mit Realismus, Deutlichkeit und Eindringlichkeit gezeigt. Die Figuren weisen einheitlich die Eigentümlichkeiten der „weichen“ Form auf mit starker Betonung des linearen Äußeren, und die Gesichter den Zug zum Pörrthaftern. Daß auf einigen Tafeln die einzelnen Gegenstände, der Pilgerstab und der Schlüssel, nach den tatsächlich vorhandenen Objekten abgebildet wurden, ist besonders charakteristisch für die niederländische Kunst des beginnenden 15. Jhdts., mit deren Malerei diese Reliefs im engen Zusammenhang stehen. Manche Einzelheiten der Raum- und Landschaftsdarstellung der Reliefs weisen dabei einen gewissen Zusammenhang mit der italienischen Malerei des

späteren Trecento auf. Als Entstehungsort ist höchstwahrscheinlich Maestricht anzunehmen.

Aus Antwerpen, Privatbesitz.

J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*. 1890. — J. BRINCKMANN, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*. Hamburg 1894, S. 173—179 mit 5 Abb.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1885, 1195.

## MITTELITALIENISCH, Ende 14. Jahrhundert.

### 480. Die Geburt Christi.

„Verre eglomisé“. Originaler Holzrahmen.  $8,3 \times 12,5$  cm.

Derartige Goldgläser kommen mehrfach als Diptichen vor, wobei der Weihnachtsszene die Kreuzigung Christi gegenübergestellt ist. Die Heiligenbüsten, die, wie z. B. auf einem ähnlichen Stück des Wiener Kunsthistorischen Museums (vgl. Kat.-Nr. 481) zwischen Reliquienfeldern das Hauptbild umgeben, zeigen stets Zusammenhänge mit dem Franziskanerorden. Es dürfte also die ganze Produktion dieser nur wenig variierenden Bildchen mit diesem Orden in Verbindung stehen.

Ihre Heimat ist in Umbrien, in den südlichen Marken bzw. in den Abruzzen zu suchen.

Die Technik dieser Goldgläser, die bis in die Spätantike zurückzuverfolgen ist, besteht darin, daß die Glasfläche mit Blattgold unterlegt wird. Aus diesem wird das Bild herausgekratzt. Zusätzlich werden fallweise noch Emailfarben verwendet.

Spitzer Collection, George Salting Collection, Victoria and Albert Museum, 1910.

Catalogue de la Collection Spitzer, Paris 1892, Tome III, S. 64, Nr. Pl. I. (E. MOLINIER, *Peintures sous verre*). — E. GARNIER, *Histoire de la verrerie et de l'emaillerie*, Paris 1886, Fig. 24. — G. SWARZENSKI, *Venezianische Glasminiaturen des Mittelalters*, in: *Städel Jb.* Bd. V. 1926, S. 13 ff. — F. ROSSI, *Un reliquiario con vetri dorati*, in: *Dedalo* IX, 1928, S. 709. — E. ZOCCA, *Vetri umbri dorati e graffiti*, in: *L'Arte*, N. S. X., 1939, S. 174, Fig. 3. — G. SWARZENSKI, *The location of medieval verre eglomisé in the Walters Collection*, in: *The journal of the Walters Art Gallery*, III, 1940, S. 55 ff.

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. C. 2484 — 1910.



**MITTELITALIENISCH, Ende 14. Jahrhundert.****481. Die Geburt Christi.**

„Verre églomisé“. Originaler Holzrahmen. Höhe: 14,2 cm.

Linker Teil eines Diptychons; als rechter ist eine Kreuzigung Christi zu ergänzen. Vgl. im übrigen das ähnliche Werk aus dem Victoria and Albert Museum, London (Kat.-Nr. 480).

In den Ecken um das Mittelbild vier Brustbilder von Heiligen: oben Petrus und Paulus; die beiden unteren sind nicht näher identifizierbar, doch ist der rechte offensichtlich ein Angehöriger des Franziskanerordens (hl. Antonius ?). In den Streifen zwischen den vier Eckbildern Reliquien.

In dem heute leeren Bogenfeld hatte, dem allgemeinen Typus dieser Diptychen folgend, die nur wenig variieren, wahrscheinlich der Verkündigungsengel seinen Platz. Ihm müßte auf der rechten Tafel die Verkündigungsmadonna entsprechen.

Lit.: siehe Kat.-Nr. 480.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 156.

**MITTELRHEIN, Ende 14. und 15. Jahrhundert.****482. Reliquienkreuz.**

Tafel 21

Silber vergoldet, mit Email, Perlen, Edel- und Halbedelsteinen (Rubine, Saphire, Amethyste, Opale, Bergkristalle) und einem Onyx-Cameo. Höhe: 60,5 cm, Breite: 20,2 cm, Tiefe: 18,8 cm.

Der Fuß des Kreuzes ist als ein von einem Zaun umgebener blumiger Hügel in der Art des „hortus conclusus“ gebildet. Der untere Stamm ist von einem Tabernakel unterbrochen. Das Kreuz mit Dreipaßenden selbst zeigt die übliche Form des Spätmittelalters und ist in besonders reicher Weise mit Rosetten, Steinen und getriebenem Blattwerk dekoriert. Um den unteren Schaft eine Kreuzigungsgruppe: Christus zwischen Maria und Johannes. Auf dem oberen Schaft über dem Corpus eine Kreuzreliquie, die wohl ehemals vorne verschlossen war. Die Figuren zeigen den hochentfalteten weichen Stil des ausgehenden 14. Jhdts.; das Kreuz selbst, das reiche spätgotische Blattwerk, das erst gegen die Mitte des 15. Jhdts. auftritt. Diesem Stil entsprechen auch die Reliefs und Gravierungen der Rückseite: die flachreliefierten Evangelistensymbole in Vierpaßumrahmungen an den Balkenenden und die Rankengravierung am Mittelteil. In die Mitte der Rückseite ist ein antiker Cameo mit einer Christusfigur zwischen den byzantinischen Christusmonogrammzeichen: „I c und X c“ ein-

gelassen, die wohl byzantinischen Typus, aber den westeuropäischen Stil des späten 13. Jhdts. zeigt (WENTZEL). Das Kreuz ist eines der hervorragenden Stücke des Halle'schen Heiltums gewesen. Der große, ehemals aus 353 Reliquiaren bestehende Domschatz der Stiftskirche in Halle spielte unter Kardinal Albrecht von Brandenburg eine große Rolle und wurde in dem berühmten Halle'schen Heiltumbuch von 1526 veröffentlicht, das auch die Zuordnung dieses Kreuzes zu jenem Schatz möglich gemacht hat.

Figuren: Ende 14. Jhd., Kreuz Mitte 15. Jhd.

Zuerst auf Schloß Cadolzburg bei Fürth oder Schloß Plassenburg bei Kulmbach. 1523 schenkte der Markgraf Casimir von Brandenburg das Kreuz dem Kardinal Albrecht von Brandenburg. 1526/27 wurde es im Halle'schen Heiltumbuch abgebildet und 1530 von Markgraf Georg verkauft. Im Dreißigjährigen Krieg erbeuteten es die Schweden 1632 entweder in Mainz, Magdeburg oder Halberstadt und brachten es nach Schweden.

SCHNÜTGEN, Die alte Abbildung des Reliquienkreuzes im Halle'schen Domschatz und das Original im Nationalmuseum zu Stockholm, in: „Zeitschrift für christliche Kunst“, 1898, Sp. 65 ff. — HALM und BERLINER, Das Hallesche Heiltum, Man. Aschaffenburg 14, Berlin 1931, S. 23 f. — C. R. af UGLAS, Kyrkligt guld-och silver-smide. Ur statens historiska museums samlingar 2, Stockholm 1933, S. 36 f. — H. WENTZEL, Mittelalterliche Gemmen, in: Z. Kw. 1941, S. 64.

Stockholm, Statens historiska museum, 348.

## MITTEL RheIN, um 1420.

### 483. Minnekästchen.

Buchsholz mit reicher, zum Teil vollplastischer, von der Wand gelöster Schnitzerei. An den Ecken silberne Säulchen mit vergoldeten Kapitellen und Basen.  $9,2 \times 15 \times 11,5$  cm.

Thema der Darstellung ist die Bedrängnis der Treue (Hund und Löwe) durch die falsche Minne und ihren Anhang: Geilheit (Affe), Unkeuschheit (Wildsau), Drache und Greif. Die falsche Minne selbst ist als halbnacktes Weib dargestellt, das sich nach unten zu in einen Wildmann mit einer Fratze in der Art eines Wasserspeiers bzw. mit einem Wurzelgesicht fortsetzt. Auf der rechten Seitenwand die Fabel: Reinecke Fuchs als Lehrer eines Hahnes (der Fuchs als Irrlehrer).

Der reiche und gedrängte Reliefstil läßt dieses Kästchen der gleichzeitigen mittelhheinischen Plastik verwandt erscheinen; zu vergleichen wären etwa zwei Mainzer Madonnen aus dem ersten Jahrzehnt des 15. Jhdts. (BACK, *Mittelrheinische Kunst*, Taf. XIV, 1 und 3).

1844 für die Berliner Kunstkammer erworben.

H. KOHLHAUSSEN, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin 1928, S. 89 f., Nr. 76.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum,  
Inv.-Nr. K 2798.

## MITTEL RHEIN, um 1420—1430.

### 484. Minnekästchen.

Buchsholz mit Reliefschnitzereien vor gepunztem Grund; Eisenbeschläge.  $7,5 \times 13,6 \times 7,8$  cm.

Auf dem Deckel: Liebespaar; Schriftband beim Herrn: „want · an · eyn · sceiden · ghey“ (Wenn's an ein Scheiden geht), Schriftband bei der Dame: „an · verlanghen · met“ (meide ohne Verlangen). An der Vorderseite: die Dame fesselt ihren Herrn. Auf den Schmalseiten Schriftbänder, die von Vögeln getragen werden: „vrolicheit · ist · myn · begheren“ bzw. „nit · wult · wort · ich · jur(?) · gheveren“. Auf der Rückseite: die Jagd auf das Einhorn. Der Jäger, hornblasend, verkündet durch sein Schriftband: „ich · jaghe · in · trouwen“ (ich jage in Treuen), das von vier Hunden verfolgte Einhorn antwortet: „dat · en · sal · v · nit · rouwen“ (das soll Euch nicht gereuen); d. h.: Der Liebhaber (Jäger) beteuert der Keuschheit (Einhorn) treu zu sein, denn nur treuer Liebe kann und will die Keuschheit unterliegen. Auf dem späteren Schloßschild eingraviertes Wappen (bisher ungedeutet).

1828 mit der Slg. des französischen Malers Révoil an den Louvre, 1930 als Depositum an das Musée Cluny.

H. KOHLHAUSSEN, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin 1928, S. 91, Nr. 79.

Paris, Musée Cluny, Inv.-Nr. Cl. 21 381.

## NIEDERLÄNDISCH, 1420—1425 (ARNOLD VON LIMBURG ?).

### 485. Anhänger.

Maleremail auf Silber. Durchmesser: 5,2 cm.

Kreisrundes Medaillon, auf dem auf der einen Seite das Bild der Maria lactans (vgl. dazu Kat.-Nr. 464), auf der anderen Seite ein

männlicher Kopf dargestellt ist. STEINGRÄBER bezeichnet diesen als „bärtigen Alten“, VERDIER hingegen als Kaiser Augustus, wodurch das Stück mit der „Ara coeli-Vision“ in Verbindung gebracht wird. In seiner Technik ist es eines der frühen Beispiele des Maleremails, eine neue malerische Technik des Emails, die im Zusammenhang mit dem aufblühenden Naturalismus der Malerei des 15. Jhdts. vor allem in den Niederlanden entwickelt wurde, bei der das Email mit dem Pinsel auf die Metallfläche aufgezogen werden kann. Das hochqualitätsvolle Stück steht mit der Malerei der Brüder von Limburg im gewissen Zusammenhang und ist in seinem Figurenstil ein glänzendes Beispiel jener Kunstgattung in den Niederlanden vom Beginn des 15. Jhdts.

Um 1914 von Harding bei F. W. B. Massey-Manwaring in London erworben.

O. v. FALKE, in: *Histoire de l'Art*, ed. André Michel, vol. III, Paris, 1908, p. 893. — W. BURGER, *Abendländische Schmelzarbeiten*, Berlin 1930, S. 163. — E. STEINGRÄBER, *Alter Schmuck*, München 1956, S. 62, fig. 94. — PH. VERDIER, *The Medallion of Ara Coeli and the Earliest Burgundian Painted Enamels*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. XXIV, 1961.

Baltimore, Walters Art Gallery, 44. 462.

## NIEDERLÄNDISCH, um 1430—1440.

### 486. Fürspan („Heftlein“).

Gold, zum Teil emailliert, mit Perlen und Edelsteinen besetzt. Durchmesser: 5 cm.

Dargestellt ist ein Braut- (oder Liebes-) Paar in einem Garten, der unter Außerachtlassung der Raumverhältnisse senkrecht zu den Figuren steht, so daß der Gartenzaun die beiden Gestalten umrahmt. Wenn es sich nicht überhaupt um die verkürzte Darstellung eines „Liebesgartens“ handelt, so scheint ein derartiger Vorwurf in der Komposition mitverarbeitet zu sein. Der Baum hinter dem Paar ist fragmentiert, er dürfte ursprünglich mit Rubinen und Perlen besetzt gewesen sein. Diese Brosche gehört zu einer Gruppe von Schmuckstücken aus Goldemail, die in den niederländischen bzw. burgundischen Raum zu lokalisieren ist; innerhalb dieser Gruppe gehört sie einer Stilstufe an, die in der Malerei durch das Arnolfini-Bild von Jan van Eyck (1434) repräsentiert wird.

Alter habsburgischer Schatzkammerbesitz; vermutlich aus dem Erbe der Maria von Burgund, der Gemahlin Maximilians I. (gest. 1482).

TH. MÜLLER und E. STEINGRÄBER, Französische Goldemailplastik um 1400, in: Mü. Jb. 1954, S. 64 und 79. — H. FILLITZ, Kat. der Weltlichen und Geistlichen Schatzkammer, 3. Aufl., Wien 1961, S. 64, Nr. 150.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 130.

## NIEDERRHEIN (KÖLN), 3. Viertel 14. Jahrhundert.

### 487. Minnekästchen.

Eichenholz mit ausgeschnittenen und bemalten Lindenholzfüllungen vor vergoldetem Kreidegrund (die Bemalung des Deckels nicht mehr erhalten); Eisenbeschläge.  $13 \times 31 \times 23$  cm.

Die Füllungen stellen Jagdszenen und den Raub einer Dame durch einen Wildmann dar. Ein aus der gleichen Werkstatt stammendes Kästchen befindet sich im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (KOHLHAUSEN, Nr. 95).

Aus der Slg. Wallraf, 1824 der Stadt Köln vermacht.

H. KOHLHAUSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 96, Nr. 96.

Köln, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Inv.-Nr. A 318.

## NORDDEUTSCH, 1. Viertel 15. Jahrhundert.

### 488. Reliquienkapsel.

Silber vergoldet, mit Email, Durchmesser: 7,5 cm, Tiefe: 2,3 cm. Vor 1853 in zwei Teile zersägt.

Vorder- und Rückseite tragen in einem breiten gekehlten Rand je einen Kranz aus getriebenen Blättern. Die in flachem Relief gegossenen, auf blauem transluziden Email aufgesetzten Innenbilder zeigen auf der Vorderseite den Schmerzensmann zwischen zwei Engeln, die ein Bahrtuch halten; auf der Rückseite die thronende gekrönte Maria mit Kind und Szepter. Die Darstellung des Schmerzensmannes gibt nach BAUERREIS eine Illustration zu den Gebeten des Meßkanons: „Unde et memores“ und „Supplices te rogamus“. Mit diesem Bild soll Christus als Mensch tot, als Gott aber lebend mit der Summe seines Leidens dargestellt werden. Stilistisch ist dieses Stück ein hervorragender Vertreter der norddeutschen Kunst der Zeit um 1400.



Aus dem 1414 nach Herford überführten Schatz des ehemaligen Dionysiusstiftes zu Enger (Westfalen). 1888 vom Kunstgewerbemuseum Berlin erworben.

Bau- und Kunstdenk. v. Westfalen, Kr. Herford 1908, S. 17. — Zur Deutung des Schmerzensmannes vgl. R. BAUERREIS, *Pie Jesu*, 1931, S. 3 ff. — Ausst.-Kat., Essen, Villa Hügel, Europ. Bildw. v. d. Spätantike b. z. Rokoko, Nr. 118, Nr. 127.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum, 88, 640, a und b.

## NORDFRANKREICH oder FLANDERN, Ende 14. Jahrhundert.

### 489. Minnekästchen.

Holz mit reliefiertem, geschnittenem, bemaltem und vergoldetem Lederbezug und Messingbeschlag. Das Schloß fehlt. An den Schmalseiten wurden wohl noch im Mittelalter Ergänzungen mit Werkstücken gleichen Stiles vorgenommen und zwar wurde die Oberhälfte des Mannes auf der einen und die der Dame auf der anderen Seite mit gleichartigen Figurenhälften ergänzt, die aber an der Naht nicht recht zusammenpassen und auch in den Farben differieren. Auch auf dem Deckel kleinere neuere Ausbesserungen.

17 × 31 × 25 cm.

Thema der Darstellungen ist die Tugend der Ehrenhaftigkeit. Auf dem Deckel: Der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen, links unten die Königstochter mit dem Lamm, rechts oben auf dem Turm ihre Eltern. An der Vorderseite: Allegorie der „schlafenden Ritterlichkeit“ (Ehrenhaftigkeit); in der rechten Bildhälfte Dreiergruppe mit Schriftband: „loiautet · est · mort“ (die Ehrenhaftigkeit bzw. Ritterlichkeit ist tot); in der linken Bildhälfte, innerhalb eines Blumengartens, eine ruhende Dame (die Ehrenhaftigkeit), hinter ihr, an das Gemäuer gelehnt, ein Herr mit Schriftband: „parles · bas · loiautet · doert“ (spricht leise, die Ehrenhaftigkeit bzw. Ritterlichkeit schläft); ihm antwortet ein vom Kopf der Dame ausschwingendes Schriftband mit den Worten: „je · ne · sui · morte · ne · endormi · mais · nus · de · wos · en · atsure · de · mi“ (ich bin weder tot noch eingeschlafen, aber niemand von euch bekümmert sich um mich). An den Schmalseiten: je ein Paar mit Schild. An der Rückseite: fischgeschwänztes Paar im Wasser schwimmend; geharnischter Ritter mit Kurzsword (sog. „falcon“) und Maskenschild, sie in modischer Tracht (Rüschenhaube), einen Spiegel in der erhobenen Rechten haltend, der ihr

Bild zurückwirft. Ein technisch und stilistisch verwandtes Kästchen (mit niederländischen Inschriften) im Musée Cluny, Paris (Kohlhaussen, Nr. 72).

1928 aus den fürstlichen Sammlungen Sigmaringen erworben.

H. KOHLHAUSSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 87 f., Nr. 69. — Das Deutsche Ledermuseum in Offenbach am Main (Sonderheft der „Offenbacher Monatsrundschau“), Offenbach a. M. 1942, S. 83 ff. — Katalog Deutsches Ledermuseum, 2. Aufl., 1962, Nr. 351.

Offenbach a. M., Deutsches Ledermuseum, Inv.-Nr. 3465.

## NORDNIEDERLÄNDISCH, Ende 14. Jahrhundert.

### 490. Lunula einer Monstranz.

Silber vergoldet. Höhe: 7 cm, Durchmesser: 11,5 cm.

Auf einer ornamentierten Scheibe über profiliertem Schaft die Lunula (Hostienträger) mit kleinen Maßwerkschnörkeln. Links und rechts daneben zwei kniende adorierende Engel mit Weihrauchfässern. Diese kleinen Figürchen mit ihren in weichen Falten verlaufenden Gewändern und dem beseelten Gesichtsausdruck sind glänzende Vertreter der Kleinplastik knapp vor 1400.

Aus dem Kapitel des Alt-Münsters von Utrecht.

G. BROM, Kerksieraden v. Oud Munster, in: Archief v. d. Gesch. v. h. Aartsbisdom Utrecht 1901, Bd. XXVII, S. 377; Pit 1901, Nr. 16. — W. J. A. VISSER, in: Arch. v. d. Gesch. v. h. Aartsbisdom Utrecht 1934, Bd. LVIII, S. 39 und 42. — TH. H. L. SCHEURLEER, Het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, in: Oudheidkundig Jaarboek 1946, Bd. 50.

Amsterdam, Rijksmuseum, N. M. 598.

## NORDOSTSPANIEN (KATALONIEN), um 1400.

### 491. Minnekästchen.

Holzkern mit reliefierten, aus Modeln gestanzten Kupferplatten bedeckt. Höhe: 20 cm (ohne Griff), Länge: 42,5 cm, Breite: 18,5 cm.

Auf den Wandungen in mehrfacher Wiederholung Darstellungen des Schmerzensmannes („Christus im Grabe“), eines bärtigen Reiters mit Falken und einer stehenden Dame mit Falken. Auf den Deckelschrägen und auf der Oberseite des Deckels Fabeltiere, zwei sich bekämpfende Kentauren und Dame mit knieendem Falkner. Dieses

Kästchen bildet mit verschiedenen anderen verwandten Exemplaren (im Bischöflichen Museum in Vich, im British Museum in London, im Kunstgewerbemuseum in Köln, im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg usw.) eine Gruppe, die sich auf Grund altkatalonischer Inschriften, die sich auf einigen Exemplaren vorfinden, mit Gewißheit in den nordostspanischen Bereich lokalisieren läßt.

1886 im Kölner Kunsthandel erworben.

B. MEIER, Ein katalanisches Kästchen des 14. Jahrhunderts in der Sammlung Apfelstädt, Münster, in: Festschrift für Adolf Goldschmidt, Leipzig 1923, S. 45 ff. — M. SAUERLAND, Catalonische Minnekästchen, in: Der Kunstwanderer, 1923, S. 221 ff. — H. KOHLHAUSSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 88, Nr. 71.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 3987.

## NORWEGISCH, 1. Hälfte 15. Jahrhundert.

### 492. Trinkhorn (sogenannte „Greifenklaue“).

Horn, die Fassung aus Messing. Höhe: 27 cm, Länge: 38 cm, Durchmesser des Mundrandes: 14 cm.

Die Montierung dieses Hornes besteht aus zwei stützenden Vogelbeinen, aus vier Längsrippen und aus drei Querreifen mit gotischen Minuskelinschriften, und zwar am oberen Reifen: „dar + is + sancte + olouis + man + de + bore + up + unde + drinke + an + help + got + de“ (Das ist der Mann Sankt Olavs, er hebe das Horn und trinke; möge Gott helfen); am mittleren Reifen: „jasper + melchior + baltaxar“ (Caspar, Melchior, Balthasar); am unteren Reifen: „help + ghot + leve + maria“ (möge Gott helfen, es lebe die Jungfrau Maria). Der Knauf fehlt. Dieses Horn gehört einem einfachen, im 14. und 15. Jhd. in Island, im skandinavischen Raum und in Norddeutschland sehr verbreitet gewesenen Typus an. Aus der Slg. des Bischofs C. Deichmann, 2. Hälfte des 18. Jhdts. 1869 vom Museum erworben.

T. KIELAND, Norsk guldsmekunst i middelalderen, Oslo 1927, Abb. 200.

Oslo, Universitetets Oldsaksamling, Inv.-Nr. C 4779.

## OBERITALIEN (LOMBARDEI), Anfang 15. Jahrhundert.

### 493. Reliquienostensorium.

Vergoldetes Kupfer, blaues Email. Bergkristall (?). Höhe: 41,5 cm.

Das Reliquiar gilt wegen seiner bewußten Mäßigung in der Ausschmückung und wegen des Gleichgewichtes seiner Architektur als charakteristische oberitalienische Arbeit der Zeit.

*Antica oreficeria italiana*, Mailand 1936 (Kat. von MORASSI), Nr. 181.  
Kunstschatze der Lombardei, Kunsthau Zürich 1948/49, Nr. 116.  
Kat. des Museo Poldi Pezzoli, Mailand 1928, S. 29, Nr. 162.

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

## OBERRHEIN (?; BASEL ?), vor 1386.

### 494. Das goldene König Davids-Bild aus dem Basler Münsterschatz.

Tafel 24

Hüftbild Davids und die von ihm getragene Madonna Gold, Antlitz antike Sardonyxkamee mit Medusenhaupt; zu Füßen der Madonna italienische Löwenkamee des 13. Jhdts; sechseckiger Sockel silbervergoldet mit Halbfigurenbildchen von Propheten in Email; silbervergoldete Krone im 15. Jhd. erneuert. Geschnitzter vergoldeter Holzfuß im späten 15. Jhd. hinzugefügt. Höhe: 17,7 cm (Gesamthöhe mit Holzfuß des 15. Jhdts.: 21,6 cm).

Wie aus der Inschrift auf dem Spruchband hervorgeht, handelt es sich um eine Darstellung König Davids, der am Sockel von sechs Propheten begleitet wird. David hält die Madonna mit Kind als seine Nachkommenschaft vor der Brust. Die Inschrift auf dem Spruchband lautet: „DAVID + REX + MANV + FORTIS + ASPECTV + DESIDERABILIS + ECCE + STIRPS + MEA + ET + SAL(VS) + MV(N)DI + QVA(M) + DIVINIT(VS) + P(RO)PH(ET)AVI“. Die Inschriften der Sockelemails nennen als dargestellte Propheten: „EZECHIEL, DANIEL, EZECHIAS, IEREMIAS, ISAIAS, ELIZEUS.“ Die Löwenkamee unter dem Madonnenfigürchen bedeutet den Löwen vom Geschlecht Juda, der Wurzel Davids. Wohl einzig dastehend ist, daß die antike Kamee mit dem Medusenhaupt das Antlitz Davids bildet.

Laut Jahrzeitenbuch des Basler Münsters Geschenk des Magisters Johannes, Arztes des Herzogs von Österreich (dieser Herzog von Österreich ist offenbar Leopold III., 1386 gefallen bei Sempach). Bei der Teilung des Schatzes zwischen den Halbkantonen Basel-Stadt und Basel-Landschaft 1834 fiel das Goldene König Davids-Bild der Stadt zu. Kam 1882 aus der Antiquarischen in die Mittelalterliche Sammlung, seit 1894 im Historischen Museum.

Ausstellung des Basler Münsterschatzes, Basel 1956, Nr. 18.

R. F. BURCKHARDT, Der Basler Münsterschatz, Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel-Stadt, II, Basel 1933, Nr. 19, S. 165 ff. — K. GUTH-DREYFUS, Transluzides Email in der ersten Hälfte des 14. Jhdts. am Ober-, Mittel- und Niederrhein, Basel 1954, S. 57 ff. — J. DEER, Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jhdts., ZAK, 14, 1953, S. 129 ff. — Kat. der Ausst. „Der Basler Münsterschatz“, Basel 1956, Nr. 18, S. 26 ff.

Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1882. 80.

## OBERRHEIN (ELSASS), um 1400.

### 495. Minnekästchen.

Buchenholz, die Eisenbeschläge neu.  $8 \times 16,8 \times 11,8$  cm.

Auf dem Deckel und an den vier Seiten geschnitzte, gerahmte Bildfelder mit figürlichen Darstellungen vor Rautengrund. Auf dem Deckel: in der Mitte halbnackte geflügelte weibliche Gestalt (Frau Minne) auf dem Rücken eines kriechenden Mannes sitzend (in Anlehnung an die Darstellung der auf dem Rücken des Aristoteles reitenden Phyllis), dem links stehenden Manne bedeutend, daß die (rechts stehende) Frau sein Herz gestohlen hat, mit der erklärenden Inschrift: „si · hat · dahin“; das Bildfeld umrahmt von der Minuskelinschrift: „min · hort · dv · bis · gnadig · mir · won · ich · mich · scheiden · sol · vo(n) · d(ir)“ (d. h.: Mein Schatz, sei mir gnädig, wenn ich von dir scheiden soll). Auf jeder der vier Seiten des Kästchens je ein Liebespaar mit Schriftbändern, deren Inschriften auf die Liebe bezogen sind, und zwar: vorne, beim Herrn: „din · wa(r) · ich · allen“ (Dein war ich allein), bei der Dame: „anders · iu · nie · ersche“ (anders erscheine ich Euch nicht); an der rechten Seite, bei der Dame: „hab · lielich · gebert · avn · a · gever“ (sei freundlich ohne Hinterhalt); an der Rückseite, beim Herrn: „frov · gib · mir · din · sege“ (Frau gib mir deinen Segen), bei der Dame: „got · sol · din · iemer · plege“ (Gott soll dich immer behüten); an der linken Seite, beim Herrn: „din · triv · min · herc“ (Deine Treue mein Herz), bei der Dame: „des · bist · gewer(t)“ (dessen kannst du sicher sein).

Mit der zumeist in Süddeutschland zusammengetragenen Sammlung von Nagler 1835 in die Berliner Kunstkammer gelangt.

H. KOHLHAUSSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 83, Nr. 54.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 2794.



## OBERRHEIN (STRASSBURG ?), um 1400.

### 496. Trinkhorn (sogenannte „Greifenklaue“).

Horn (Wisenthorn ?), die Fassung Silber, vergoldet, zum Teil emailliert. Höhe: 24 cm.

Auf einen die beiden Enden des Hornes verbindenden Bügel zwei Glöckchen und zwei Wappenschildchen: Nach der Aussage dieser Wappenschildchen, die einen bärtigen Kopf mit spitzem Hut (Judenhut ?) bzw. drei Flohbeine zeigen, hat das Horn ursprünglich einem Mitgliede der im 14. und 15. Jhdt. in Straßburg ansässig gewesenen Familie Lumbart gehört. Auf Grund dieser Wappenschildchen und auf Grund der Provenienz wäre an die Möglichkeit zu denken, daß dieses Trinkhorn eine Straßburger Arbeit ist.

Erwähnt wahrscheinlich schon im Nachlaßinventar des Markgrafen Bernhard von Baden-Durlach (1517—1553), sicher im Inventar des Markgräfler-Hofes in Basel, 1720.

M. ROSENBERG, Die Kunstkammer im großherzoglichen Residenzschloß zu Karlsruhe, Karlsruhe 1892, Taf. 4. — W. GRAF VON KALNEIN, Meisterwerke der Markgräflisch-Badischen Sammlungen im Neuen Schloß, Zähringer Museum, Baden-Baden, 1960, Nr. 10. — H. HAUG, Note sur une corne d'aurochs montée en orfèvrerie, in: Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire, V, Strasbourg 1961 (im Erscheinen).

Baden-Baden, Neues Schloß, Zähringer Museum, Inv.-Nr. 1121.

## ÖSTERREICHISCH, Ende 14. Jahrhundert.

### 497. Abzeichen der ritterlichen Gesellschaft vom Zopfe.

Silber, vergoldet. Höhe in geschlossenem Zustand: 34 cm, Breite: 20,5 cm.

In der Form eines ringförmig zusammengelegten Zopfes gestaltete Hülse, mit Hilfe eines Scharnieres zum Anlegen um den Hals eingerichtet. An der Rückseite des herabhängenden, rundlich verbreiteten Zopfendes ein kleines, mit einem (erneuerten) Schubdeckel versehenes Fach. Es handelt sich bei diesem Kleinod offenbar um ein Abzeichen der ritterlichen Gesellschaft „vom Zopfe“ oder „von der Locke“, die von Herzog Albrecht III. von Österreich („mit dem Zopfe“) um 1376/77 oder bald danach gegründet worden sein soll. (Zur Gesellschaft vom Zopfe vgl.: E. BIRK, Bildnisse österreichischer Herzoge des XIV. Jhdts., in: Berichte und Mitteilungen des Alter-

thums-Vereines zu Wien, 1856, S. 108 f.; Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1866, S. LXXXIX.; A. ESSENWEIN, Zwei Mitglieder der Zopfgesellschaft, in: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1866, S. 367 f.; Zur Geschichte der Zopfgesellschaft, in: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1867, S. 194 ff.; F. ILWOF, „Alte Zöpfe“ und „Zopfritter“ in Steiermark, in: Tagespost, Graz 1881, 26. Jg., Nr. 240, S. 1 f.; O. NEUBECKER, Ordensritterliche Heraldik, in: Der Herold für Geschlechter-, Wappen- und Siegelkunde, Bd. I, Görlitz 1940, S. 116, Anm. 216 und S. 159.)

Überliefert in der Familie der Grafen Stubenberg, welche zum Teil Mitglieder der Gesellschaft waren und den Zopf auch in ihrem Wappen führten.

Goldschmiedekunst, Graz 1961, Kat.-Nr. 5.

A. ESSENWEIN, Der silberne Zopf der Stubenberge, in: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1881, S. 192 ff.

Graz, Als Leihgabe aus Privatbesitz im Museum für Kulturgeschichte und Kunstgewerbe am Landesmuseum Joanneum, Nr. + 241.

## PARIS, um 1380.

### 498. Der „Royal Gold Cup“.

Tafel 27

Gold, Email. Höhe: 23,5 cm.

Dieses Ciborium wurde für den Duc de Berry, den Bruder Karls V. von Frankreich angefertigt und erhielt Bilder mit der Legende der hl. Agnes, der Schutzpatronin Karls V. Vom Duc de Berry ging es auf Karl VI. von Frankreich über und von diesem 1435 an Heinrich VI. von England. Jacob I. von England schenkte es 1604 anlässlich eines Vertragsabschlusses dem spanischen Gesandten, der es einem Kloster stiftete. Aus dieser Zeit stammt die Inschrift des Schaftes: „GAZAE SACRAE EX ANGLIA RELIQUIAS PACIS INTER REGES FACTAE MONUMENTUM CRATERA UARO SOLIDUM JOAN VELASQ. COMEST AB INDE R. B. G. REDIENS XPO. PACIFICATORI D. D.“. 1883 wurde er von diesem Kloster verkauft. Prachtvoll wohlausgewogene glatte Form. Eine Blattreihe mit Perlen als Kante des Fußes. Eine ähnliche Reihe an der Spitze des Deckels ging später verloren. Der glatte, sich verjüngende Fuß trägt die Symbole der Evangelisten in transluzidem Email, die oberen Schaft-

stücke sind spätere Ergänzungen, der Rosettenring aus der Zeit Heinrichs VIII., das Inschriftband aus der Jakobs I. Sie stellen aber wohl Ersätze und nicht Ergänzungen dar, da die Form sonst eine zu gedrungene Proportion erhielte. Die weitausladende Cuppa mit dem spitzzulaufenden Deckel trägt in zwei rundherumlauenden Darstellungsreihen die Bilder der Heiligengeschichte. Agnes, die Tochter eines reichen Römers der Zeit des Kaisers Constantius Chlorus, wies die Ehe mit Procopius, dem Sohn des Sempronius, wegen gelobter Jungfräulichkeit zurück. Dadurch wurde sie als Christin erkannt und der öffentlichen Schande preisgegeben, vor Gewalttätigkeiten aber durch Engel bewahrt. Als Procopius sie bedrängte, wurde er von einem Teufel gewürgt, von Agnes aber zum Leben zurückgerufen; Agnes wurde hierauf zur Verbrennung verurteilt. Als die Flammen sich jedoch teilten, wurde sie durch einen Schnitt durch den Hals getötet. An ihrem Grab wurde auch ihre Schwester Emerentia gesteinigt. Später ereigneten sich dort Wunder und Krankenheilungen. Diese Geschichte ist auf dem Deckel und der Cuppa in fortlaufenden Reihen mit begleitendem lateinischen Text dargestellt. Das erste Bild des Deckels zeigt, wie Procopius der Heiligen, neben der ihre Schwester und zu deren Füßen ihr Symbol, das „Agnus Dei“ steht, ein Schmuckkästchen überreicht. Hinter Procopius ist dessen Vater zu sehen. Die Inschrift lautet: „[Sum?] Desponsata cui angeuli servunt“ (Ich bin die Verlobte dessen, dem die Engel dienen). Im zweiten Bild, in dem Agnes neben der Türe eines Hauses steht, wird Procopius, der am Boden liegt, von dem Teufel gewürgt. Hinter ihm steht wieder Sempronius. Auf dem Schriftband steht: „Quomodo cecidisti, qui mane oriebaris“ (Wie bist du gefallen, der du am Morgen dich erhebst. Isaias XIV/12. Das ist der Morgenstern, Lucifer). Das dritte Bild hat zwei Teile. Im ersten kniet Procopius reuevoll vor Agnes, neben der wieder das „Agnus Dei“ erscheint. Die Inschrift darüber: „Vade amplius noli pecare“ (Geh und sündige nicht mehr). Hinter der Heiligen stehen im zweiten Teil dieser Szene Sempronius mit dem Präfekten Aspasius, die auf den ersten Teil der Szene hinzeigen. Darüber die Worte: „Nichil invenio cause in eam“ (Ich finde keine Schuld in ihr). Das vierte und letzte Bild des Deckels zeigt Agnes' Tod. Die Heilige kniet auf dem brennenden Scheiterhaufen, dessen Flammen sich teilen. Daneben steht Aspasius und ein Soldat, der mit dem Speer auf den Hals der Heiligen zielt. Darüber steht: „In manus tuas domine commendo spiritum meum“ (In Deine Hände, Herr, empfehle ich meinen Geist. Luc. XXIII/6). Zur Ergänzung dieser Bildreihe ist auf der Wand der Cuppa

die Geschichte der Wunder um das Grab der Heiligen gezeigt. Die Bilder sind hier nicht so dicht komponiert wie oben, sondern Bäume als Trennung der Szenen dazwischen gestellt. Das erste Bild bringt das Begräbnis: Zwei Männer bedecken den auf der Bahre liegenden Leichnam mit einem Kreuztuch. Dahinter steht ein Priester mit einem Aspergile und ein Akolyth mit dem Kreuz, links und rechts der Bahre Agnes' Mutter und Schwester. Die Inschrift: „Ecce quod concupiscivi iam teneo“ (Sieh, was ich wünschte, halte ich nun). Das zweite Bild zeigt die Steinigung der hl. Emerentia durch drei Männer vor dem Grab. Daneben steht ein Präfekt mit befehlender Geste. Die Inschrift sagt: „Veni soror mea mecum in gloria“ (Komm meine Schwester mit mir in die Herrlichkeit). Das dritte Bild zeigt die Erscheinung der Heiligen, die durch das „Agnus Dei“ kenntlich gemacht wird, bei ihrem Grab. Ihre Familie mit drei Märtyrerinnen steht dabei um das Grab herum. Darüber die Worte: „Gaudete mecum“ (Freuet euch mit mir). Die letzte Szene zeigt das Wunder mit Constantia, der Schwester Konstantins, die vom Aussatz geheilt wurde, als man sie auf das Grab der Heiligen legte. Hier liegt die Prinzessin auf dem Grab neben dem ein Lahmer steht und vor dem ein Mann kauert. Neben dem Grab erscheint die Heilige und zeigt auf Constantia. Darüber die Inschrift: „Si in christum credideris salvaberis“ (Wenn du an Christus glaubst, wirst du geheilt werden). Auch diese Szene hat noch einen zweiten Teil, in dem die geheilte Constantia vor ihrem Vater, Kaiser Constantius Chlorus kniet. Darüber steht: „Hec est virgo sapiens una de numero prudencium“ (Diese ist eine weise Jungfrau, eine aus der Schar der Klugen). Im Inneren des Deckels und der Cuppa sind zwei Medaillons: das eine zeigt eine vor einem sitzenden Mann kniende Heilige, wohl Constantia, mit der Inschrift: „In corde meo abscondi eloquencia tua ut non peccavero tibi“ (In meinem Herzen verschließe ich deine Beredsamkeit, daß ich dir nicht sündige). Das andere Medaillon stellt Christus mit dem Kelch im Strahlenkranz dar. Stilistisch entspricht diese Art der Darstellung in idealer Weise der einfachen Form des Gefäßes, dessen glatter und rund geführter Charakter durch diese Darstellungsform noch unterstrichen wird. Die Bilder zeigen die Verbindung der weichen Linienführung der Einzelheiten mit einem aufblühenden Realismus und Naturalismus und stehen damit wohl ohne Zweifel im Zusammenhang mit den für den Duc de Berry angefertigten Buchmalereien. Damit steht dieses Ciborium in der ersten Reihe der Kunstwerke Frankreichs am Ende des 14. Jhdts. Die Kostbarkeit des Materials und die Großartigkeit der Emailbilder wie auch die glänzende Erhaltung des

Stückes stellen es überhaupt in die erste Reihe mittelalterlicher Gefäße.

1892 vom British Museum erworben.

O. M. DALTON, *The Royal Gold Cup in the British Museum*, 1924.  
— W. BURGER, *Abendländische Schmelzarbeiten*. Berlin 1930, S. 145, Abb. 88. — H. MARYON, *New Light on the Royal Gold Cup*, in: *British Museum Quarterly*, 16/1951, S. 56 ff. und Taf. 24 a bis c. — G. GRIGSON, *Kunstschätze im Britischen Museum*, München 1957, S. 49 f., Taf. V. — P. LASKO, *Der Königliche Goldpokal*, in: *Alte und Moderne Kunst*, Wien 1962.

London, British Museum, 92, 5-1-1.

## PARIS, gegen 1400.

### 499. Anhänger in Form eines Flügelaltärcbens.

Tafel 39

Gold, teilweise mit Email, Bergkristall, Perle. Höhe: 6,5 cm, Breite geschlossen: 2,8 cm.

Im Mittelschrein eine Gruppe aus blau-weißem Goldemail: die Halbfigur des Schmerzensmannes zwischen Wolken, aus denen Engel hervorkommen, die die Dornenkrone über sein Haupt halten. Unter der Gruppe waren ursprünglich Reliquien. Die Flügel aus goldgefaßtem Bergkristall. Unter dem Mittelteil eine Perle mit goldenen Rosetten. Guter Vertreter der expressiv-meditativen religiösen Kleinkunstwerke, die die mittelalterliche Tradition fortführen und diesen Typus der Andachtsgegenstände und Bilder bis in das 15. Jhd. erhalten.

Möglicherweise vom Hof Karls VI. von Frankreich, der mit Königin Isabeau (gest. 1435), einer Tochter Herzog Stephans III. von Bayern-Ingolstadt vermählt war.

F. H. HOFMANN und H. STERN, *Schatzkammer der Münchener Residenz*, München 1931, S. 139, Nr. 556. — E. STEINGRÄBER, *Alter Schmuck*, München 1956, S. 58, Farbtaf. II. — H. THOMA, *Schatzkammer der Residenz München*, München 1958, S. 31, Nr. 17.

München, Schatzkammer der Residenz, Kat.-Nr. 17.

## RHEINISCH, 2. Hälfte 14. Jahrhundert.

### 500. Zwei Medaillons.

Tafel 34

Goldemail. Durchmesser: 6,8 cm.

Beide Bilder sind gleichartig komponiert: Eine Balustrade im Vordergrund mit mittlerer Öffnung, darüber ein dreiteiliges gotisches Bal-



dachingewölbe mit räumlicher Wirkung bilden die Umrahmungen für jeweils drei Figuren: auf der einen Scheibe in der Mitte Christus mit Tiara, Kreuznimbus, die Weltkugel mit dem Kreuz und segnendem Gestus zwischen dem hl. Karl dem Großen mit Reichsapfel und Schwert und dem hl. Johannes dem Täufer mit dem Agnus Dei, auf das er hinweist; auf der zweiten Scheibe Maria mit Kind zwischen der hl. Katharina und einem Märtyrer. Die Gesichtsbildung der dargestellten Personen steht in Verbindung mit der westdeutschen Buchmalerei des 14. Jhdts. Die Körperbildung zeigt hochentfalteten weichen Stil, die Anordnung starke Beziehung zu dem hochmittelalterlichen Ikonen- und Andachtsbildtypus.

J. MARQUET DE VASSELOT, *Catalogue de l'Orfèvrerie*, Paris 1914, No 188, 9.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Mr. 2608 und 2609.

## SPANISCH, um 1400.

### 501. Kreuz.

Tafel 23

Silber mit transluzidem Email. Höhe: 54,4 cm, Breite: 37 cm.

Das reich ornamentierte Kreuz, das an den Enden die Form heraldischer Lilien zeigt, trägt einen vollplastisch gearbeiteten, sehr expressiven hängenden Corpus. In der Mitte über dem Kopf Christi ist es mit einem achtpaßförmigen, an den Enden mit vierpaßförmigen Emailtafeln besetzt. Die mittlere Tafel zeigt in strenger Anordnung in einem sehr linearen Stil gearbeitet das letzte Abendmahl. In den Ecktafeln die Evangelisten, als sitzende schreibende Figuren gezeichnet, jeweils mit ihrem Symbol und einem kleinen Engel. Der Stil dieser Bilder wie auch der des Corpus und der zwar reichen, aber doch strengen Ornamentik des ganzen Kreuzes ist ein glänzendes Beispiel der nordspanischen Kunst der Zeit um 1400. In Anlage und Ikonographie vor allem der Darstellung des Abendmahles über dem Kopf Christi entspricht dieses Kreuz ganz dem spanischen Kreuz des Victoria and Albert Museums (Kat.-Nr. 502), doch wird die für dieses vorgeschlagene spätere Datierung durch das hier vorliegende mit Sicherheit in die Zeit um 1400 datierbare Stück noch weiter unterstützt. Am Schaft trägt das Kreuz kleine fensterartige Maßwerkornamente und einen facettierten Nodus mit kleinen Emails.

GUDIOL, *Les creus d'argenteria a Catalunya*, in: *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. VI, part I, 1915—1920, p. 307, fig. 41, 42.

Gerona, Museo de la Catedral.

**SPANIEN (KATALANISCH), um 1400.****502. Prozessionskreuz.**

Tafel 22

Silber teilvergoldet mit transluzidem Email. Höhe: 78,5 cm, Breite: 52,5 cm.

Das mit zwei Querbalken konstruierte Kreuz trägt neben dem vollplastisch aufgesetzten Corpus mehrere Bildtäfelchen mit gravierter Zeichnung: links und rechts neben Christus Maria und Johannes; hinter dem Kopf Christi das Abendmahl, darüber die Geißelung und eine I. H. S.-Tafel; am oberen Balken links die Gefangennahme und rechts die Auferstehung; ganz unten am Fuß eine Figur im offenen Grab. Oben der Pelikan. Rückseite: Mitte Salvator mundi, darüber Pfingsten, links Geburt Christi, rechts Epiphanie, in den Ecken vier Evangelistensymbole. Zwischen diesen Bildtafeln ist reiches Buckellaub in Rankenform getrieben aufgelegt. Ebenso sind die Kanten mit Laubwerk dekoriert. An mehreren Stellen das Beschaueichen von Barcelona. Eine etwas spätere Datierung wäre möglich. Der Typus dieser Art Kreuze ist für das ausgehende 14. und beginnende 15. Jhdt. charakteristisch.

Aus der Slg. Hildburgh.

London, Victoria and Albert Museum, M. 500-1956.

**STRASSBURG, ZUNFT ZU STELZ, Anfang 15. Jahrhundert.****503. Pyxis.**

Silber teilvergoldet. Höhe: 12,5 cm, Breite: 13 cm, Durchmesser: 10 cm.

Glatte einfache Form mit sparsamen Punktornamenten; am oberen Rand Zinnenkranz; dazu ein spitzer Deckel mit Kugelbekrönung. Diese Pyxis ist ein sehr gutes Beispiel für das einfache kirchliche Gerät vielleicht bürgerlicher Herkunft, dessen künstlerische Gesamtwirkung von der einfachen geschlossenen und wohlproportionierten Form und nicht von der prunkvollen Dekoration ausgeht. Vergleichbar mit dem Becher von Lacock (Kat.-Nr. 460) und dem Ciborium von Utrecht (Kat.-Nr. 510). Ältestes Straßburger Goldschmiede-Beschaueichen von 1362/63.

H. HAUG, Zur Geschichte des Straßburger Goldschmiedehandwerks, 1362 bis 1870, in: Alte und Neue Straßburger Goldschmiedearbeiten und Uhren, Straßburg 1915, S. 31.

Straßburg, Musée des Arts décoratifs.

**504. Sechs Becher.**

Silber. Höhe: 6,7 bis 7,2 cm, Breite: 8 bis 8,4 cm.

Diese Becher, die von einem Satz von sieben Silberbechern stammen, zeigen jene ganz einfache, glatte wohlproportionierte Form, wie sie für das profane Silbergerät charakteristisch sind. Sie stehen damit im gewissen Gegensatz zu den sehr stark dekorativ ausgeführten höfischen und künstlerischen Prunkgefäßen, geben aber zu diesen durch ihre besonders gute Qualität der Form ein wichtiges Gegengewicht. Für diese Gruppe stellt dieser Satz von Bechern ein äußerst seltenes Beispiel dar. Die Becher tragen das älteste Straßburger Goldschmiede-Beschaueichen, das 1362/63 eingeführt wurde.

Alter Bestand des Museums.

H. HAUG, Zur Geschichte des Straßburger Goldschmiedehandwerks. 1362 bis 1870, in: Alte und Neue Straßburger Goldschmiedearbeiten und Uhren, Straßburg 1915, S. 32.

Straßburg, Musée des Arts décoratifs.

**SÜDDEUTSCH (OBERRHEINISCH ?), 1384.****505. Maserholzschale.**

Wurzelholz (Ahorn oder Buche); Fassung: Kupfer, vergoldet.

Höhe: 16 cm. Durchmesser: 19 cm.

Diese Schale gehört zu der Gruppe der sogenannten Maserholzgefäße, das sind Gefäße, die aus dem knolligen Wurzelgebilde zum meist des Buchs-, Birn-, Ahorn- oder Fichtenbaumes gedrechselt wurden; sie waren im mittel- und westeuropäischen Raum insbesondere während des 14., 15. und frühen 16. Jhdts. beliebt. Das hier gezeigte Exemplar ist von besonderer Bedeutung, weil es durch die Jahresbezeichnung 1384 auf der Fassung des Mundrandes genau datiert werden kann. Kohlhaussen vermutet, daß es sich bei diesem Gefäß um den Oberbecher eines vielleicht in Basel gefaßten sogenannten „Doppelkopfes“ handelt.

Erworben aus der Slg. A. Figdor, Wien, vorher in der Slg. J. M. Soyter, Augsburg.

Versteigerungskat. der Slg. A. Figdor, Wien Bd. I, Wien-Berlin 1930, Nr. 309. — E. EGG, Adeliges Trinkgeschirr in Tirol, in: Festschrift O. Graf Trapp (Schlern-Schriften Nr. 208), Innsbruck, o. J. — H. KOHLHAUSSEN, Der Doppelmaserbecher auf der Veste Coburg und seine Verwandten, in: Jb. d. Coburger Landesstiftung, 1959, S. 116. — H. KOHLHAUSSEN, Der Doppelkopf. Seine Bedeutung

für das deutsche Brauchtum des 13. bis 17. Jhdts., in: Z. Kw., 1960, S. 29.  
 Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum,  
 Inv.-Nr. 30, 63.

## **SÜDOSTDEUTSCH ODER OSTDEUTSCH, 1. Viertel 15. Jahrhundert.**

### **506. Reliquien-Klappaltärenchen.**

Kupfer vergoldet mit Elfenbein. Höhe: 12,2 cm, Breite: geschlossen 10,5, geöffnet 22,5 cm.

Die Außenseiten zeigen im geschlossenen Zustand, graviert auf schraffiertem Grund auf den Flügeln die hl. Katharina und hl. Barbara unter einfachen Arkaden und an der Rückseite des Schreines, die durch Hochschieben geöffnet werden kann, einen Schmerzensmann mit Marterwerkzeugen. Die Innenseiten der Flügel sind in Tiefschnitt gearbeitet und zeigen die Figuren der Apostel Petrus und Paulus unter einfachen Arkaden. Diese vier Figuren der Flügel gehören stilistisch dem „weichen“, faltenreichen Stil der deutschen Kunst um 1400 an. Die Einrichtung des Mittelschreines, ein kleines Elfenbeinkruzifix und 22 Heiligenreliquien, ist eine spätere Zutat des 17. oder 18. Jhdts. Aus der Slg. Figdor.

Versteigerungskat. der Slg. Figdor 1930, I, Nr. 382.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum,  
 F. 3416.

## **TONDI, Jacopo,**

gehört wohl einer Sieneser Goldschmiedefamilie an, die auch für San Domenico in Perugia gearbeitet hat (F. ROSSI, Italienische Goldschmiedekunst, München 1956. Ein Giacomo Tondi ist als Goldschmied in Siena von 1349 bis 1375 bekannt).

### **507. Reliquiar.**

Kupfer vergoldet mit Email und Bergkristall. Höhe: 49 cm. Inschrift: „Frater Jacobus + Tondi + ordinis + cartusiensis + me fe“.

Reliquienostensorium in Form der frühen Monstranzen. Auf einem Sechspañfuß mit Rankengravierungen ein emaillierter Schaft mit sechsteiligem Nodus, darauf ein Häuschen aus gotischen Fialen um ein zylindrisches Bergkristallgefäß für die Reliquie. Dieses Gefäß schließt mit einem halbkugelförmigen Deckel ab, der von Fialen umstellt ist. Den oberen Abschluß bildet ein Kreuz, in der für das

späte 14. Jhdt. typischen Form der in Dreipässen auslaufenden Balken. Das Objekt ist ein sehr gutes Beispiel der für die kirchlichen Geräte des 14. und 15. Jhdts. charakteristischen Architekturform für Monstranzen und Reliquiare, die den Zweck haben, den heiligen Gegenstand nicht bloß aufzubewahren, sondern ihn den Blicken der Gläubigen in möglichst sichtbarer Weise zugänglich zu machen.

Geschenk von Pico Cellini an das Museo di Palazzo Venezia.

F. ROSSI, Italienische Goldschmiedekunst, München 1956, S. 22, Taf. XXII. Sonderbearbeitung von A. SANTANGELO in Vorbereitung.

Rom, Museo di Palazzo Venezia, P. V. 10405.

## UMBRISCH oder TOSCANISCH, zwischen 1414 und 1420.

### 508. Ostensorium für eine Reliquie des hl. Andreas.

Silber, vergoldet, zum Teil emailliert. Höhe: 108 cm.

Reichgegliedertes Ostensorium mit dreiteiligem, retabelartigem Schaugefäß, in den Formen der italienischen Gotik. Auf dem sechseckigen Fuß Emailmedaillons mit den Bildnissen der Heiligen Floridus, Andreas, Bonaventura und Ludwig bzw. mit dem Wappen des „popolo“ und der Gemeinde Città di Castello, sowie die Inschrift: „Sopra-stanti della chiesa di S. Francesco + Antonio di Ser Giovanni + Alessandro di Eino + Meoccio di Monte + S. Bartolomeo di Ser Biagio + Anno Domini Nostri Jesu Christi MCCCCXX“. Die kleinen Architekturen, die den Nodus bilden, stellen, nach Ausweis der Inschrift („Civitas Castelli“), in formelhafter Abkürzung die Stadt Città di Castello dar. Die Mittelnische des dreiteiligen Schaugefäßes enthielt ursprünglich einen Armknochen des hl. Andreas; in den seitlichen Baldachinen befanden sich zeitweilig (zumindest zwischen 1726 und 1798) zwei den hl. Andreas bzw. den hl. Franciscus darstellende Bronzefigürchen, die dem engsten Umkreise des Lorenzo Ghiberti entstammen (vgl. Kat.-Nr. 369 f.). Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Figürchen mit diesem Reliquiar ist indessen zweifelhaft. Es ist bekannt, daß der Entschluß zur Herstellung dieses Reliquiars am 14. Dezember 1414 gefaßt wurde, und daß das Reliquiar im März des Jahres 1420 fertiggestellt war.

Aus S. Francesco, Città di Castello. Das Reliquiar verschwand in den Revolutionswirren des Jahres 1798 und wurde einige Jahre später in der Pinakothek von Città di Castello hinterlegt.

Mostra dei Metalli, Rom 1886.



G. MAGHERINI-GRAZIANI, *L'Arte a Città di Castello*, Città di Castello 1897, S. 307 f. — E. GIOVAGNOLI, *Città di Castello*, Città di Castello 1921. — J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940, S. 356, 358, 368. — C. ROSSINI, *Città di Castello nell'arte*, Città di Castello 1956. — R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, S. 119.

Città di Castello, Pinacoteca, Inv.-Nr. 85.

## UNGARISCH (?), nach 1408.

### 509. Abzeichen der ritterlichen ungarischen „Gesellschaft vom Drachen“.

Silber, vergoldet. Das Kreuz, Höhe: 2,1 cm, Breite: 2,2 cm; der Drache, Höhe: 1,9 cm, Breite: 2,2 cm.

Am 12. Dezember 1408 begründete König Siegmund von Ungarn (der spätere Kaiser Siegmund) zusammen mit seiner zweiten Gemahlin Barbara von Cilli und mit einer Reihe ungarischer Magnaten die ritterliche „Gesellschaft vom Drachen“ (*societas draconis, societas draconistarum*). Diese Gesellschaft hatte, wie auch andere weltliche Ordensgemeinschaften des Mittelalters, eine doppelte Bestimmung: sie sollte einerseits der Bekämpfung des Unglaubens, anderseits der politischen Bindung bestimmter Fürsten an die Person bzw. an das Haus des Stifters und Souveräns dienen. Ausgehend von der Vorstellung, daß Christus mit seinem Tod und seiner Auferstehung den Fürsten der Hölle überwunden habe, wurde der Gesellschaft ein Drache, der vom Zeichen des Kreuzes überwunden wird, als Emblem gegeben. Das Kreuz trägt an seinen Balken die Devise der Gesellschaft: „O quam miserocors est deus, justus et pius“ (das letzte Wort dieser Devise heißt, nach anderen Quellen, auch „clemens“ oder „paciens“). An diesem Kreuz hängt der Drache, mit kreisförmig zusammengerinkeltem Leib und um den Hals geschlungenem Schweifende; sein Rücken ist ebenfalls mit einem (roten) Kreuz gezeichnet. Nach einer Äußerung des Rates und Biographen Siegmunds, Eberhard v. Wind-eck, hat es, zumindest zur Zeit Siegmunds, nur vierundzwanzig Gesellschaftsmitglieder gegeben, die zum Tragen des ganzen, d. h. aus dem Kreuz und aus dem Drachen bestehenden Societäts-Abzeichens berechtigt waren, hingegen eine große Anzahl anderer, denen Siegmund den Drachen allein (ohne das Kreuz) verliehen hatte. — Zur Gesellschaft vom Drachen vgl. J. G. BOEHME, *De ordine draconis instituto a Sigismundo imp.*, Leipzig 1764. *Fundationales Ordinis Equestris Draconis in Hungaria de anno 1408, transumptae ex apographo authentico*, in: *Acta Litteraria Musei Nationalis Hungarici*, tom I. Budapest 1808, S. 167 ff. (Gründungsurkunde). F. P. SMIT-

MER, Über den Drachen-Orden, in: Jb. der Heraldischen Gesellschaft „Adler“, N. F. 5/6, 1895, S. 65 ff. O. NEUBECKER, Ordensritterliche Heraldik (Der Herold für Geschlechter-, Wappen- und Siegelkunde, Bd. I), Görlitz 1940, S. 118, Anm. 218. O. GAMBER, Die Blankwaffen der Wiener Waffensammlung, in: Jb. Kh. S. 1961, S. 24 f. (Zeremonienschwert der ritterlichen Gesellschaft vom Drachen).

Das hier gezeigte Kleinod ist ein ganzes Abzeichen im oben geschilderten Sinne, bestehend aus einem kleinen, an den Enden geflammten Kreuz und aus dem daran hängenden, kreisförmig zusammengeringselten Drachen. Die niellierten Schriftzeichen an der Vorderseite des Kreuzes, die noch nicht eindeutig entziffert sind, geben wahrscheinlich in Kontraktion die genannte Societäts-Devise wieder. Vgl. auch Kat.-Nr. 195 und 537.

Gefunden in Livland zusammen mit etwa sechs anderen Stücken, die in die Eremitage zu Leningrad gelangten.

E. BASSERMANN-JORDAN, Der Schmuck, Leipzig 1909, S. 87 f.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum,  
Inv.-Nr. 03,44.

## UTRECHT, 1376.

### 510. Ciborium.

Tafel 29

Silber vergoldet, mit transluzidem Email. Höhe: 31,5 cm. Inschrift (unter dem Fuß): „Johes. Utenleen. Cano. Sct. Salvais. Me. dedt. Ano. Dni. M<sup>o</sup> CCC<sup>o</sup> LXXVI<sup>o</sup>“.

Glatte Gesamtform mit gleichmäßigen Ornamentbändern am Sockel und Mundrand in gotischer Durchbrucharbeit. Drei plastisch gearbeitete Greifenfüße. Am Deckel auf einem Kapitäl der gleichen Ornamentik wie der Mundrand ein plastisch gearbeiteter Adler. Sehr qualitätvolles Beispiel der Gefäße in einfacher, fast klassizistisch anmutender Form, die neben der reich dekorierten Form am Ende des 14. und Beginn des 15. Jhdts. besteht. Vergleichbar mit der Straßburger Pyxis (Kat.-Nr. 503) und dem Ciborium aus Lacock (Kat.-Nr. 460). Im Deckel befindet sich ein Medaillon mit dem Salvator Mundi in transluzidem Email.

Kapitel von Oud Munster, Utrecht.

Cat. Goud en Zilver, Amsterdam 1952, Nr. 8.

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. N. M. 597.

**VENEZIANISCH, Ende 14. Jahrhundert.****511. Pastorale.**

Silber, ziseliert und emailliert. Höhe: 174 cm.

Der mit ziselierten heraldischen Lilien in Rautenfeldern geschmückte Stab trägt einen reich gegliederten architektonischen, sechseckigen Nodus, zu dessen Ausladung frei gearbeitetes Blattwerk überleitet. Auf mehrfach gestufter Basis erscheinen sechs männliche Heilige unter Arkaturen, darüber sechs kleine weibliche in ähnlicher Umrahmung. Auf der Krümme wechseln ziselierte und emaillierte Ornamentfelder ab, in den obersten der Markuslöwe zwischen zwei Wappen. Reiches gotisches Blattwerk lockert den Umriss der Krümme auf. Ein gebückter Engel stützt mit seinen Flügeln das Ende der Krümmung, das auf einer Platte die freiplastischen Figuren eines anbetenden Bischofs vor der Madonna trägt. In dieser Figurengruppe liegt die wichtigste künstlerische Wirkung des Objektes. Die reich geraffte Gewanddrapierung spricht für eine Entstehung noch vor 1400. Das Stück mit seinem vielfältigen Figurenschmuck gehört zu den reichsten Beispielen gotischer Bischofsstäbe.

Aus dem Schatz des Domes von Treviso.

Mostra internazionale, Mailand.

L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Rom o. J., Treviso, Nr. 374. — BISCARO-CERVELLINI, *Un Bastone pastorale del Tesoro del Duomo di Treviso*.

Treviso, Kapitel der Kathedrale.

**VENEZIANISCH (DALLE MASEGNE ?), um 1400.**

Einige Mitglieder der venezianischen Familie dalle Masegne waren Architekten und Bildhauer des späten 14. und beginnenden 15. Jhdts. Sie sind bedeutende Vertreter des spätgotischen Naturalismus.

**512. Vortragekreuz.**

Silber, teils vergoldet und ziseliert. Höhe: 70 cm, Breite: 60 cm.

Die reichverzierten Kreuzbalken endigen in Vierpässen. Auf der Vorderseite in der Mitte ein auf einem eigenen Holzkreuz hängender Corpus. Dieser symbolisch eingerahmt durch den Totenschädel Adams und den Pelikan, der seine Brust aufreißt, um seine Jungen mit seinem Blut zu nähren. Das eine ein Symbol für die Überwindung der Erbsünde, das zweite eines für Christus. In den Vierpässen: oben der hl. Theonisto in bischöflichem Ornat, links und rechts die

Heiligen Tabra und Tabrata als jugendliche Diakone mit Weihrauchfaß und Schiffchen, unten der hl. Liberalis. Auf der Rückseite als Zentralfigur der hl. Petrus und in den Vierpässen die Evangelisten mit ihren Symbolen. Den freibleibenden Grund der Kreuzarme deckt auf beiden Seiten aufgesetztes und ziselirtes, reiches gotisches Pflanzenornament. Der reiche plastische Schmuck verbindet sich mit dem Blattornament und der stark bewegten Umrißform des Kreuzes zu eindrucksvoller Gesamtwirkung. Von besonderer Qualität und künstlerischer Bedeutung ist die Durcharbeitung der Figuren, insbesondere die Standfigur des hl. Petrus, die in der Erfassung des Körpervolumens wie auch in der realistischen Oberflächengestaltung den Zusammenhang mit großplastischen Werken erkennen läßt. Während sich in der Kurvierung der Figur wie in der detailreichen Oberflächenbehandlung gotisches Formempfinden ausprägt, weist die betonte Ponderation bereits auf die neuen künstlerischen Absichten der italienischen Frührenaissance hin. Im Reichtum seiner Ausführung wie in seiner künstlerischen Qualität gehört das Kreuz zweifellos zu den bedeutendsten Werken der venezianischen Goldschmiedekunst.

Aus dem Schatz des Domes von Treviso.

L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Treviso, Rom o. J., Nr. 375.

Treviso, Kapitel der Kathedrale.

## WIEN, 2. Viertel 15. Jahrhundert.

### 513. Reliquienmonstranz mit Dorn aus der Krone Christi.

Silber teilvergoldet. Höhe: 75 cm. Inschrift am Schaft: „got. helf. uns. / maria. hilf.“

Ostensorium in Form einer Architekturmonstranz. Der Vierpaßfuß enthält zwischen dünnen Maßwerkrippen acht Flachreliefs: Schmerzensmann mit Stifter, Maria mit Jesuskind, hl. Augustinus, Erzengel Michael und die vier Evangelisten. Der Schaft ist durch einen häuschenartigen Knauf unterbrochen und trägt einen zwölf-flächigen Kristallzylinder, in dem die Reliquie von einem Engel gehalten untergebracht ist. Oben und unten ist dieser Zylinder durch eine sehr strenge Blütenreihe gehalten. Zu beiden Seiten des Zylinders zwei Fialen mit Baldachinen, unter denen die Statuetten: Maria mit dem Kind und der hl. Josef aufgestellt sind. Das Mittelstück wird turmartig nach oben zwischen den Fialen fortgesetzt und ist mit diesen durch Strebebogen verbunden. Im Gesamteindruck eine sehr strenge Archtekturformen mit sparsamem hochgotischen Ornament.

Reliefs und Figuren zeigen den vollentfalteten weichen Stil der Zeit um 1400. Genannt in den Klosterneuburger Inventaren von 1452, 1530, 1550 und 1773. Der Engel im Kristallzylinder ist eine Zutat des späten 16. Jhdts. 1834 wird erwähnt, die Reliquie sei eine jener von Otto von Freising aus Paris mitgebrachten Stücke.

Stets im Besitz des Stiftes.

Klosterneuburg — Zentrum der Gotik, Klosterneuburg 1960/61, Kat.-Nr. 150.

H. KLAPSIA, Kat. der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg, Bd. V: Goldschmiedearbeiten, Wien 1943, Nr. 10.

Klosterneuburg, Schatzkammer des Chorherrenstiftes,  
**KG 71.**

Vergleiche im NACHTRAG die Kat.-Nr. 600 und 601.



## TEXTILKUNST UM 1400

Die aus der Zeit um 1400 noch erhaltenen europäischen Textilien, denen künstlerische Bedeutung zukommt, gliedern sich ihrer Technik nach in drei Hauptgruppen, nämlich: Stickereien, die mehr oder minder überall angefertigt wurden, Teppichwirkereien in Wolle, die im nördlichen Teil Europas zu besonderer Blüte kamen und auf dem Zug-Webstuhl hergestellte Seidengewebe, die auf die Mittelmeerlande beschränkt blieben.

Stickereien wurden häufig, Teppichwirkereien fast immer dazu verwendet, figurale Kompositionen wiederzugeben, die von Malern entworfen worden waren. Die stilistische Entwicklung innerhalb dieser Techniken war daher eng mit der Entwicklung der Malerei selbst verbunden, man neigte dazu, die schlanken, von jenseitigem Gefühl durchpulsten Gestalten des alten Stils durch solidere, rein menschliche Empfindungen ausdrückende Figuren zu ersetzen, während der ideale Raum des glatten Hintergrunds sich nach und nach mit Architekturen und Landschaften füllte, die etwas von der Vielfalt der äußeren Welt der Erscheinungen festhielten. Dieser Zug zu größerem Realismus jedoch wurde ständig gehemmt und retardiert durch die Überlegung, daß Tapisserie und Stickerei im Gegensatz zur gemalten Tafel nicht nur bildmäßigen, sondern auch dekorativen Zwecken zu dienen hatten.

Bei den Seidengeweben blieb die dekorative Funktion das Maßgebliche und obwohl die Künstler, die sie entwarfen, in dieser Zeit viele bildmäßige Motive verwendeten, hielten sie sich doch in den meisten Fällen an die strengen Gesetze der ornamentalen zweidimensionalen Komposition.

### TEPPICHWIRKEREI

Die Teppichwirkerei, eine der ältesten Techniken zur Erzeugung von gemusterten Geweben, war in Nordeuropa schon zu romani-scher Zeit, wenn nicht sogar früher bekannt. Inventaren und einigen wenigen erhaltenen Beispielen nach kann man annehmen, daß bis zur zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein ornamentaler Stil mit geometrischen Mustern, Vögeln, Tieren und Wappenschilden vor-

herrschend war. Der Beaufort-Wappenteppich aus dem Rijksmuseum ist als ein verspäteter Vertreter dieser Gattung anzusehen.

Im späten 14. und 15. Jahrhundert gab ein sich rasch steigendes Bedürfnis nach Raffinement und Luxus in den Häusern des Adels und des reichen Bürgertums Anlaß zu einem großen Aufschwung der Bildteppich-Produktion, vor allem im nordöstlichen Teil der französisch sprechenden und im südwestlichen Teil der deutschsprachigen Länder. Die Entwürfe mit ihren sowohl religiösen wie weltlichen Themen wurden offensichtlich von Berufsmalern geliefert, doch veränderten und adaptierten die Wirker sie ohne weiteres, wenn die Wirktechnik es erforderte oder ein Auftraggeber besondere Wünsche hatte. Die meisten Wandteppiche sind ganz aus Wolle. Seide und Goldfäden werden nur sparsam verwendet. Im Vergleich zu dem Großteil der späteren Teppiche besitzen sie eine ziemlich kräftige Textur. Die Farbskala eines Wandteppichs enthielt nicht mehr als ein oder zwei Dutzend helle, leuchtende Töne, von denen eine starke, harmonische Wirkung ausging.

Den stärksten Antrieb für die künstlerische Entwicklung der Tapisserie in jener Periode bildeten die Bestellungen des französischen Königshauses. Von den vielen Wandteppichen, die für König Karl V. gewirkt wurden, scheint nichts erhalten geblieben zu sein. Glücklicherweise jedoch besitzen wir noch den größeren Teil einer Serie, die für seinen Bruder Ludwig, Herzog von Anjou, verfertigt wurde. Obwohl die *A p o k a l y p s e v o n A n g e r s*, wie man sie nennt, unvollständig und verstümmelt ist, bleibt sie doch eine der umfangreichsten gotischen Tapisserie-Serien. Sie umfaßt nicht weniger als siebenzig Szenen mit Schilderungen aus der Offenbarung.

Eine Reihe von Dokumenten, die auf diese Serie Bezug nehmen, geben uns ganz ungewöhnlich genauen Aufschluß über die damaligen Vorgänge beim Entwurf von Tapisserien. Der verantwortliche Künstler war der Maler des Königs Jean de Bondolf aus Brügge, der für das Werk von 1375 bis 1379 Zahlungen erhielt. Er lieferte jedoch nicht völlig neue Originalentwürfe, sie beruhten vielmehr auf Miniaturen, aus Apokalypse-Handschriften, die nahezu hundert Jahre früher zu datieren sind. Es ist bekannt, daß eine dieser Handschriften, die noch heute existiert, vom Herzog von Anjou aus der Bibliothek des Königs entliehen und für die Entwürfe verwendet wurde, und es gibt deutliche Beweise, daß man auch andere Manuskripte heranzog. Offenbar verglich Jean de Bondolf mehrere Zyklen von Apokalypse-Darstellungen, suchte die für seine Zwecke geeigneten Kompositionen heraus und gab ihnen eine modernisierte

Fassung im herrschenden franko-flämischen Stil, zu dessen Hauptvertretern er zählte. Bei diesem Stil wurde der frühere Idealismus auf elegante Weise durch Einbeziehung neuer realistischer Details umgewandelt. Wahrscheinlich wurden Jean de Bondolfs Entwürfe im Atelier noch weiter modifiziert, denn manche Darstellungen behalten wohl den ungemusterten Hintergrund älteren Stils, bei anderen aber ist er mit Blumen- und sonstigen Motiven übersät und es ist leicht möglich, daß die Wirker sie eingefügt haben. Der Entwurf zu diesen und zweifellos auch zu vielen anderen Tapisserien war sicherlich nicht das Ergebnis eines einzigen Schöpfungsaktes, sondern einer Reihe von Adaptierungen.

Aus den Dokumenten geht hervor, daß die Apokalypse von Angers in der Werkstatt des Nicolas Bataille verfertigt wurde, dem Pariser Hauptlieferanten für Wirkteppiche, der auch den Hof Karls V. mit einer großen Anzahl von Tapisserien versorgte. Auf Grund ihrer stilistischen Verwandtschaft mit der Apokalypse wurden einige andere Wandteppiche ebenfalls den Pariser Ateliers des ausgehenden 14. Jahrhunderts zugewiesen, so das bezaubernde Fragment mit der Darbringung im Tempel aus Brüssel und die Serie der Neun Helden in New York, die eben diese Helden und viele Nebenfiguren in reichen Architekturumrahmungen zeigt. Sie soll für einen anderen Bruder Karls V., Herzog Jean de Berry, gewirkt worden sein.

Ein dritter Bruder des Königs, Philipp der Kühne, und seine Nachfolger, die Herzoge von Burgund, waren im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert die mächtigen Förderer des großen Zentrums der Teppichwirkerei, Arras — ein Name, der in mehreren europäischen Sprachen als Synonym für Tapisserie gebraucht wird. Keiner der für Philipp den Kühnen verfertigten Wandteppiche blieb erhalten. In der Geschichte der Heiligen Piat und Eleuthérius aus der Kathedrale von Tournai ist jedoch ein unschätzbares und durch Dokumente belegtes Beispiel einer Arbeit aus Arras auf uns gekommen. Man weiß nämlich, daß sie mit einer Inschrift versehen war, die besagte, sie sei 1402 von Pierrot Feré aus Arras für den Priester Toussaint Prier gewirkt worden, der früher am Hof Philipps des Kühnen lebte. Diese Serie unterscheidet sich stilistisch von der Apokalypse von Angers durch den lebendigen Realismus ihrer erzählenden Darstellungen, durch die dicht gedrängten Kompositionen, durch die ausdrucksvollen, ja vulgären Gesichtstypen.

Die Geschichte der Heiligen Piat und Eleuthérius dient ebenso als Schlüssel für die Zuschreibungen an die

Ateliers von Arras wie die Apokalypse von Angers den Schlüssel der Zuschreibungen nach Paris bildet. Es wäre aber falsch, solchen Bestimmungen allzu große Bedeutung beizumessen, denn sie können sehr wohl auch auf einen chronologischen und nicht auf einen geographischen Unterschied zurückzuführen sein. Es ist durchaus natürlich, daß ältere Beispiele dem 1375—1379 entstandenen Kunstwerk ähneln, während jüngere mit dem Wirkteppich aus dem Jahre 1402 enger verwandt sind.

Das früheste Beispiel dieses zweiten Stils, der möglicherweise mit Arras in Verbindung zu bringen ist, zeigt Episoden aus einem beliebten Roman, der Geschichte des Jourdain de Blaye (Padua, Ende 14. Jahrhundert). Nur wenig später, zu Beginn des 15. Jahrhunderts, entstanden die höfischen Szenen mit überlegant gekleideten Damen und Herren vor locker gebreiteten Waldlandschaften aus dem Musée de Cluny und dem Musée des Arts Décoratifs in Paris. Noch später, aber immer noch in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts, fallen die Passionsteppiche aus Saragossa und die Verkündigung aus New York, die eine gewisse Verwandtschaft mit der von Melchior Broederlam für Philipp den Kühnen zwischen 1394 und 1399 gemalten Verkündigung aufweist. Die sehr großen Tapisserien aus der Kathedrale von Saragossa mit der Vielfalt ihrer Szenen nehmen bereits den reifen Tapisseriestil um die Mitte des Jahrhunderts vorweg.

Die Teppichwirker der deutschsprachigen Gebiete genossen nicht wie ihre französischen Kollegen den Vorteil, von Königen und Fürsten gefördert zu werden. Ihre Erzeugnisse spiegeln die bescheideneren Anforderungen und den weniger raffinierten Geschmack des niederen Adels und der reichen Kaufmannschaft wider. Die Wandteppiche sind verhältnismäßig klein, meist nicht einmal ganz einen Meter hoch und werden gewöhnlich als dekorativer Hintergrund hinter Bänken aufgehängt. In Übereinstimmung mit ihrer ornamentalen Funktion wird bei diesen Teppichen auf eine feinere Farbschattierung und bildmäßige Tiefenwirkung im allgemeinen verzichtet. Die Themen sind zwar figural, werden aber größtenteils im Stil zweidimensionaler Muster behandelt. Das häufige Auftreten verschlungener Spruchbänder mit ausführlichen Inschriften, das man in französischen Wandteppichen fast nie findet, ist für die grundverschiedene Auffassung bezeichnend.

Es ist außerordentlich schwierig, Tapisserien bestimmten Produktionszentren zuzuschreiben. Immerhin erscheint es berechtigt, eine beträchtliche Gruppe nach Franken und insbesondere nach Nürnberg zu verlegen. Dazu gehört als frühestes Stück der sogenannte



Prophetenteppich in Nürnberg vom Ende des 14. Jahrhunderts, auf dem sich die in wallende Gewänder gehüllten und von Spruchbändern gerahmten Gestalten gegen einen einfärbigen Hintergrund abheben — das bescheidene deutsche Gegenstück zu dem Stil der Apokalypse von Angers. Der Bildteppich mit den Märtyrerinnen aus Köln, mit seinem naiven Realismus und der harten, ziemlich mechanischen Behandlung zeigt die Entwicklung dieser Nürnberger Schule im frühen 15. Jahrhundert.

Der ebenfalls noch dem Ende des 14. Jahrhunderts entstammende Spielteppich in Nürnberg unterscheidet sich von den üblichen Erzeugnissen der deutschsprachigen Länder durch seine verhältnismäßig großen Ausmaße und die komplexe Gestaltung der Bildkomposition, die mit den Darstellungen mancher französischer Tapisserien wie dem „Jourdain de Blaye“-Wandteppich oder den höfischen Szenen in Paris vergleichbar ist. Man hat versucht, ihn dem Elsaß zuzuschreiben. Eine Tapisserie in Frankfurt mit Szenen aus dem Roman Wilhelm von Orlens zeigt ähnlich auffällig gekleidete Gestalten in einem mehr zweidimensionalen Stil. Sie wird auf Grund sprachlicher Eigentümlichkeiten mittelhöfischem Gebiet zugewiesen. Ein beliebtes Thema, die Wilden Männer, scheint in Wandteppichen aus Sammlungen in Straßburg und Wien auf, die man für oberrheinisch, vielleicht elsässisch hält. Die Tapisserie in Berlin kann als typisches Beispiel der Schweizer Wirkerei betrachtet werden, in der elegant gekleidete menschliche Gestalten sich Fabeltieren gesellen.

### STICKEREI

Obwohl die Erzeugung von Stickereien in dieser Zeit wahrscheinlich stark zurückging, weil es immer leichter wurde, sich gemusterte Seidengewebe zu beschaffen, wurden hauptsächlich von berufsmäßigen Stickern in allen Teilen Westeuropas immer noch große Mengen von Stickereien hergestellt. Die meisten dieser Arbeiten, besonders die für weltliche Kleidung und Ausstattung bestimmten ornamentalen Stickereien sind spurlos verschwunden. Erhalten blieben vor allem Bildstickereien für kirchlichen Gebrauch.

Die stilistische Entwicklung dieser Arbeiten verläuft ähnlich wie die der Tapisserien, wenn auch das Eindringen neuerer realistischer Elemente hier durch die traditionsgebundenen Themen und die beschränkte Zahl der Vorwürfe behindert wurde. Wie in der Teppichwirkerei modernisierte man häufig alte Kompositionsschemata, indem man die Kostüme und sonstige zusätzliche Einzelheiten veränderte.



So beruhen die Szenen aus dem Marienleben auf dem Besatz des Pluviales von Sta. Margherita a Montici, das aus dem 15. Jahrhundert stammt, auf giottesken Kompositionen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, wurden aber durch Hinzufügung von Renaissance-Details modernisiert.

Hier ist nicht der Ort, eine Charakterisierung der vielen nationalen und lokalen Stickerei-Schulen zu versuchen, nur auf die eine oder andere Gruppe kann vielleicht besonders hingewiesen werden.

Einige der künstlerisch und technisch hervorragendsten Stickereien der Zeit findet man auf Paramenten, die in dem gefühlsbetonten weichen Stil Südostdeutschlands und Böhmens ausgeführt wurden. Der Besatz eines Pluviales und der Stab einer Kasel aus der Danziger Marienkirche etwa sind ein ausgezeichnetes Beispiel dafür und das K a s e l k r e u z aus dem Louvre (früher Sammlung Martih Le Roy) entstammt vermutlich dem gleichen geographischen Gebiet.

Eine Gruppe bestickter Wandbehänge aus Niedersachsen und die Pultdecken aus Westfalen mit Weißstickerei zeigen einen ganz anderen, weniger hochgezüchteten und oft recht naiven Stil. Es ist denkbar, daß etliche dieser Arbeiten von Amateurstickerinnen in Klöstern gefertigt wurden. Die dabei angewandte Sticktechnik ist sehr einfach und die Bildgestaltung und Ausarbeitung beruht oft auf älteren Vorbildern aus dem frühen 14. und sogar aus dem 13. Jahrhundert. Und doch ist der vorherrschende Eindruck nicht der eines Archaismus, sondern einer frischen, frühlingshaften Einfachheit.

### SEIDENWEBEREI

Um 1400 konnte Westeuropa seinen Bedarf an Seidengewebe schon weitgehend aus eigenem decken. Gewiß wurden Seidenstoffe, die man im Nahen Osten, ja sogar in Zentral- und Ostasien gewebt hatte, auch weiter noch importiert, aber in viel kleineren Quantitäten, die nur mehr einen verhältnismäßig geringen Bruchteil des Gesamtverbrauchs ausmachten. Die Hauptzentren italienischer Seidenweberei waren Lucca, Florenz, Venedig und Genua. Auch in Spanien gab es sowohl auf christlichem wie auf mohammedanischem Gebiet Orte, die sich lebhaft an der Seidenerzeugung beteiligten, während nördlich der Alpen und der Pyrenäen sich keine nennenswerte Produktion fand. Auf Grund der gegenwärtig vorliegenden Quellen ist es kaum möglich, die noch erhaltenen Seidengewebe bestimmten Orten zuzuschreiben.

Bis etwa um 1300 hatten europäische Seiden sich in ihren Mustern meist an die islamische Tradition textiler Ornamentik gehalten, deren

Hauptmotive heraldische Tiere und Ungeheuer waren, die sich aus der Bilderwelt des sassanidischen Persien herleiteten. Die Eroberung Asiens durch die Mongolen und das darauffolgende Eindringen chinesischer Einflüsse in das Mittelmeerbecken führte zu einem Bruch mit dieser Tradition und von der früheren Bevormundung frei, riefen die europäischen Künstler, die im 14. Jahrhundert Entwürfe für Seidengewebe machten, einen neuen ornamentalen Stil ins Leben, der orientalische Motive zwar nicht ausschloß, im wesentlichen aber doch charakteristisch westliche Züge aufwies. Dieser Stil voll Leben, Aktivität und Bewegung — Tiere jagen, Schiffe segeln dahin, Haare flattern im Wind — erreichte kurz vor 1400 einen Höhepunkt an Phantasie und Erfindungsreichtum, der in der europäischen Textilkunst bis zum 18. Jahrhundert ohne gleichen blieb.

Nicht lang nach 1400 jedoch begann man sich von dieser ungemein reizvollen, aber anarchischen Ornamentik abzuwenden und sie nach und nach durch Variationen über ein einziges Thema zu ersetzen: große Palmetten, verbunden mit dem Granatapfel, und andere Pflanzenformen entfalten sich in Kompositionen, die durch gemessene hoheitsvolle Rhythmen gekennzeichnet sind (vgl. die „Mantellina d'Oro“, den goldenen Mantel aus Venedig und das Samtpluviale in Florenz in dieser Ausstellung). Gleichzeitig wichen die alten Webtechniken, mit denen man Muster in Gold und Farben erzeugt hatte, der neuen Technik etwa der Damast- oder Samtherstellung, die zu einfärbiger Musterung von prachtvoller, aber strengerer Wirkung führte. Mögen auch einzelne Motive noch auf gotischen, ja orientalischen Ursprung hinweisen, so ist das aufkeimende Renaissancegefühl in der textilen Ornamentik hier doch deutlich zu erkennen.

London

Donald King

H. GÖBEL, Wandteppiche, 6 Bände, Leipzig 1923—1934, I/1 und 2, Niederlande, II/1 und 2, Die romanischen Länder, III/1 und 2, Die germanischen und slawischen Länder.

## TEXTILIEN

### I. TAPISSERIEN

#### ARRAS, 1390—1400.

##### 514. Tapisserie mit einer Szene aus dem Roman des Jourdain de Blaye.

Wolle. 328 × 380 cm.

Am oberen Rand Inschrift in Versen. Davon vier Strophen vollständig, die fünfte fragmentiert.

1. Fromons fist renier traueillier  
tant que sen fils ala baillier  
a morir pour iourdain sauuer  
sen signeur quas fous uault leuer  
mais iourdains puis vengeance e(n) fist  
sus fromont telle qui souffist.
2. Regardes de bordiaus fromon  
qui par mer ua en de dromon  
a blaiues pour gerat traiir  
sen neuue sen fait ahair.
3. Girart dieue uous croisse bonte  
nies ie uous uieng par amiste  
ueir enblaiues uo maison  
car mout uous aing cest bien raison.
4. Oncles bien soies uous uenus  
damour sui bien a uous tenus  
car noblement meuenes uir  
honnerer uous doy et seruir.
5. Sire gerart u(ous)  
biendeuons fa(ire)  
de luy porter(foy)  
menes le abla(ue)

Am rechten Rand fehlt ein Streifen von mehreren Dezimetern, sonst ist der Teppich vollständig. Möglicherweise gehörte der Teppich ursprünglich zu einer Folge, die die gesamte Geschichte des Jourdain de Blaye illustrierte. Die Dichtung dieses Inhalts entstammt wahrscheinlich der ersten Hälfte des 13. Jhdts. und stellt eine freie Bearbeitung der Geschichte des Apollonios von Tyros dar. Diese war durch mehrere Jahrhunderte in Europa, insbesondere in Frankreich

äußerst beliebt und ist in mehreren gereimten wie in Prosa gehaltenen Fassungen erhalten: Amis hat im Zweikampf Hardrez getötet; dessen Neffe Fromons beschließt, an Girart, Amis' Sohn, Rache zu nehmen. Er kommt mit seinem Gefolge nach Blaye und wird von Girart mit der größten Gastfreundschaft aufgenommen. In der Nacht ermordet er Girart und dessen Frau Ermengard. Aus Angst vor Rache trachtet er auch Jourdain, Girarts Sohn, nach dem Leben, der sich in der Obhut von Renier de Vautamise befindet. Dieser, ein Vorbild der Vasallentreue, liefert in äußerster Not den eigenen Sohn statt Jourdain aus. Fromons tötet ihn vor den Augen des Vaters. Nach zahlreichen Abenteuern erst gelingt es Jourdain, seine Eltern zu rächen und in den Besitz seines Erbes zu gelangen. Fromons trifft die volle Strenge und Grausamkeit der mittelalterlichen Gerichtsbarkeit. Mit der drastischen Schilderung des Kampfes der Guten gegen die Bösen gehört diese Dichtung in den so beliebten Themenkreis, der zum ersten Male in der Rolandgeschichte behandelt worden war. In der Tapisserie ist — begleitet von den erklärenden Texten — nur die erste wichtige Szene der Handlung dargestellt: Die Ankunft Fromons in Blaye und seine Begrüßung durch Girart. Die Gefolgschaft Fromons trägt auf ihren Wimpeln die Initiale „F“, ein Lanzenträger auf breitem Band „a“ und „L“, in den Gewandsaum des ersten Gefolgsmannes ist die nicht näher zu deutende Inschrift „la belle ch . . . a“ eingewirkt. Hinter Girart erscheinen zwei Damen, deren erste wohl als seine Gemahlin Ermengard zu bestimmen ist. Zwei Momente der Darstellung — daß Fromons zu Schiff aus Bordeaux kommt und daß Girart sein Onkel ist — sprechen dafür, daß für diese Illustration nicht die originale Fassung der Dichtung, sondern eine spätere — wohl picardische Bearbeitung benutzt wurde, wie sie etwa in einer 1940 zugrundegegangenen Handschrift von 1461 in Tournai überliefert war. Auch die Sprache der Inschriften entspricht der picardischen Mundart. In der von der Hauptgruppe etwas abseits ganz links stehenden Einzelfigur könnte man so etwas wie einen Erzähler oder Vorsänger sehen, der die Einleitung zum Hauptgeschehen vorträgt. Möglicherweise hat auch die kleine Tiergruppe zu seinen Füßen — ein Hund verfolgt einen Wolf, der ein Lamm im Rachen hat — eine allegorische Beziehung zur Handlung: Jourdain verfolgt Fromons, der den unschuldigen jungen Vautamise getötet hat. Die Schilderung des ritterlichen Kampfes und die Verherrlichung kriegereischer Heldentaten stellt neben den religiösen Vorwürfen das beliebteste Thema der gotischen Tapisseriekunst im franco-flämischen Bereich dar. In den großen Teppichfolgen gelangen wie in kaum einem anderen Bereich profane Inhalte zu

monumentaler Gestaltung. Die enge Verbindung mit der epischen Dichtung prägt den Bildvorwurf, der Zusammenhang mit der Miniaturalerei bestimmt den künstlerischen Charakter der Tapisserien an der Wende des 14. zum 15. Jhdt. Darüber hinaus aber macht sich insbesondere in der eigenartigen Gestaltung der Landschaft, in die die Figuren eingebunden sind, das Streben nach einem streng flächengebundenen eigenen Tapisseriestil geltend. Diesem dienen in gleicher Weise der weit hinaufgeschobene Horizont, die dichte Füllung mit scharf durchgezeichneten Einzelheiten, wie auch das Einsetzen der Begleittexte in die Himmelszone.

In seiner eindrucksvollen künstlerischen Gestaltung und hervorragenden Ausführung gehört der Teppich zu den Hauptwerken der franco-flämischen Tapisseriekunst der Zeit um 1400. Er ist die einzige monumentale Tapisserie profanen Inhalts, die von den Arbeiten aus Arras erhalten geblieben ist. Die Zuschreibung des Werkes an eine Manufaktur in Arras gründet sich vor allem auf die stilistische Übereinstimmung mit dem einzigen für Arras gesicherten Werk, der 1402 datierten Piat- und Eleutheriusfolge in der Kathedrale von Tournai.

Der Teppich war seit dem 15. Jhdt. im Besitz der Paduaner Familie S. Croce; in diesem Palast verblieb der Teppich auch nach dem Verkauf des Gebäudes an die Stadt im Jahre 1835. 1882 wurde der Teppich restauriert und in das Museo Civico übertragen.

1948 Mostra dell'arazzo e del Tappeto, Turin, Palazzo Madama Nr. 1.

V. CRESCINI, Frammento di una serie d'arazzi nel Museo di Padova, in: Archivio storico dell'arte 1889, S. 415 ff. — B. KURTH, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof, in: Jb. Kh. S., 1917, S. 56. — B. KURTH, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern, München 1923, S. IX, Abb. 23. — H. GÖBEL, I/1, S. 241 f., Abb. 189. — H. SCHMITZ, Bildteppiche, Berlin 1921, S. 178. — G. L. HUNTER, The practical book of tapestries, London-Philadelphia 1925, S. 26, Abb. III. — G. MIGEON, Les arts du tissu, Paris 1929, S. 216, Abb. S. 213. — M. CRICK-KUNTZIGER, De Vlaamsche Tapijtweverij in de 14de, 15de en 16de Eeuwen, in: Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, Antwerpen 1936/37, S. 482 f. — M. und V. VIALE, Arazzi e tappeti antichi, Turin 1952, S. 14 f., Abb. 1 und 2. — J. DUVERGER, De Tapijtkunst in de Middeleeuwen, in: Kunstgeschiedenis der Nederlanden van de Middeleeuwen tot onze Tijd, Utrecht-Brüssel 1954, S. 305 f. — M. L. PLOURIN, Historia del Tapiz en Occidente, Barcelona 1955, S. 62, Abb. 8. — R. A. WEIGERT, La tapisserie française, Paris 1956,



S. 47. — R. A. D'HULST, *Tapisseries flamandes du XIVe au XVIIIe siècle*, Brüssel 1960, S. 7 ff. und Abb. — D. HEINZ, *Europäische Wandteppiche I*, Braunschweig 1962, S. 60, Abb. 34.

Padua, Museo Civico, Inv.-Nr. 614.

## ARRAS, 1402.

### 515. Tapisserie mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Piat und Eleutherius.

Wolle. 186 × 282 cm.

Die vier Fragmente mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Piat und Eleutherius sind die Reste zweier großer zusammengehörender Teppiche, deren jeder neun Bildfelder enthielt. Sie stellen das einzige Werk dar, das heute für die großen und bedeutenden Tapisserie-manufakturen von Arras absolut gesichert ist und damit die Grundlage für die Zuschreibung einer Reihe anderer Wandteppiche an diese Stadt bildet (vgl. Kat.-Nr. 514, 516 f.). Eine Inschrift gab darüber Nachricht, daß diese beiden Teppiche im Auftrag des Kanonikus Toussaint Prier im Jahre 1402 von Pierrot Feré in Arras ausgeführt worden waren.

„Ces draps furent faicts et achevés  
En Arras par Pierrot Feré  
L'An mil quatre cent et deux  
En décembre, mois gracieux  
Veuillez à Dieu tous saints prier  
Pour l'âme de Toussaints Prier.“

Diese Inschrift ist (mit fünf der Bildfelder) der barbarischen Behandlung der Teppiche zu Anfang des 19. Jhdts. zum Opfer gefallen, jedoch in einer Handschrift des Kanonikus Dufief aus dem 17. Jhd. überliefert (Bibliothèque royale de Belgique, 13.762).

Die Heiligen Piat und Eleutherius genossen in der Gegend von Tournai als die ersten und wichtigsten Verkünder des Christentumes in diesem Gebiet spezielle Verehrung. Obwohl aller Wahrscheinlichkeit nach das Leben des hl. Piat in das Ende des 3. Jhdts., das des hl. Eleutherius, der als erster Bischof von Tournai gilt, in das 6. Jhd. fällt und besonders über den hl. Piat keinerlei sichere Nachrichten überliefert sind, gestaltete die Legende ihre Schicksale aus und brachte sie auch in Verbindung miteinander. Dem Bericht dieser Legende folgen die Bilder der Tapisserien, von denen heute noch sechs aus dem Leben des hl. Piat und acht aus dem des hl. Eleutherius erhalten sind. Die in die Himmelszone eingefügten Inschriften

geben über den Inhalt der einzelnen Szenen Aufschluß: Piat und elf Genossen erhalten von Gott den Auftrag zur Ausbreitung des Christentums („J'ai eslu S. Piat pour eco(n) vertir a la foy les tournisiens“), Piat findet die Bewohner Tournais beim heidnischen Götterdienst, Piat predigt der Familie des Ireneus, aus der Eleutherius stammt, auf seine Predigt zerstört Ireneus mit anderen ein Götzenbild, Piat gründet die Kirche (später Notre Dame in Tournai), Piat tauft Ireneus und seine Familie. Nach einer Beschreibung des 17. Jhdts. schlossen sich daran noch drei Bilder: Piat wird enthauptet, seine Leiche wird nach Sechin gebracht, Wunder bei der Ankunft der Leiche in Sechin. Das Leben des hl. Eleutherius beginnt mit der Taufe von Heiden durch den Bischof, der gemeinsam mit den Eltern des Eleutherius aus Tournai verbannt, eine neue Christengemeinde in Blandain gegründet hat. Nach dessen Tod soll Eleutherius Bischof werden und zieht deshalb nach Rom; er wird vom Papst eingesetzt; er wird gesalbt; Blanda, die Tochter des Statthalters von Tournai, versucht, ihn zu verführen; Blanda stirbt kurz darauf und wird von Eleutherius im Beisein ihrer Eltern wiedererweckt; sie wird von Eleutherius getauft; Statthalter und Volk von Tournai werden durch Pest bestraft, da sie Blanda zum Abfall bringen wollen.

Der Stifter des Werkes Toussaint Prier war zuerst in Diensten des Grafen Louis de Male, sodann Almosenier Philipps des Kühnen. Nach der heute nur mehr in Abschrift erhaltenen Inschrift seiner Grabplatte starb er am 15. Oktober 1437 als Kanonikus von Tournai. Der ausführende Wirker, Pierre Feré, ist seit 1395 als Bürger von Arras nachweisbar. Er gehörte einer durch mehrere Generationen als Wirker in Arras tätigen Familie an und zählte um 1400 zu den angesehenen Bürgern der Stadt, in der er mehrere öffentliche Ämter bekleidete.

Die Teppiche der Kathedrale von Tournai nehmen nicht nur als einzig gesicherte Folge aus Arras eine besonders wichtige Stellung innerhalb der Tapisserien des frühen 15. Jhdts. ein, sie repräsentieren in ihrer reichen Bilderfolge auch ein Werk von hoher künstlerischer Bedeutung. Von besonderem Interesse ist vor allem der Reichtum der Architekturdarstellungen, der in ähnlicher Weise auf keinem anderen gleichzeitigen Werk anzutreffen ist. Darin äußert sich trotz des geringen zeitlichen Abstandes ein wesentlicher stilistischer Unterschied zu den Kompositionen der Apokalypse von Angers (Kat.-Nr. 520) und der ihr verwandten Werke. Der einheitliche Fond als Träger der Figuren ist ausgeschaltet, die Bildkompositionen selbst bis fast zum obersten Rand der Felder ausgedehnt. Die spezielle Bedeu-

tung der Architekturen in diesen Teppichen besteht darin, daß sie zwar im einzelnen mit der vielfachen Übereckstellung und der Andeutung von perspektivischer Zeichnung eine gewisse Räumlichkeit besitzen, trotzdem aber nirgends ein einheitliches Raumbild entsteht. Dies liegt nicht so sehr an dem unrealen Größenverhältnis der einzelnen Teile zueinander wie auch zu den Figuren, sondern an der dichten, fast luftlosen Füllung der Bildflächen. Alle Teile sind so ineinander verzahnt und so gleichmäßig durch graphische Binnenzeichnung erfüllt, daß alle Formen ungefähr gleichwertige Bedeutung erhalten und die klare Abgrenzung der Teile erschwert erscheint. Wenngleich sich in zahlreichen Details ein Streben nach realistischer Durcharbeitung geltend macht, entspricht die Gesamtauffassung noch der der Miniaturalerei des ausgehenden 14. Jhdts. Wie kaum ein anderes Werk vermögen die Bilder der Piat- und Eleutheriusfolge heute noch einen Eindruck von den großartigen monumentalen Tapisseriefolgen zu vermitteln, die seit der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. Arras zur bedeutendsten Pflegestätte der Bildwirkerei Burgunds erhoben. Feinste Ausführung ließ den ganzen Reichtum der vielfigurigen riesigen Teppiche, an deren Entwürfen die bedeutendsten Maler der Zeit Anteil hatten, voll zur Wirkung gelangen. Wenn gleich sich diese Teppiche an Größe bei weitem nicht mit Werken wie der Darstellung der Schlacht bei Roosebeke von 1387 mit über 380 m<sup>2</sup> Fläche messen können, sind sie in dem Reichtum ihrer Kompositionen das beste und eindrucksvollste Beispiel einer zusammengehörenden großen Bilderfolge, das von den Tapisserien aus Arras erhalten geblieben ist.

Die beiden großen Teppiche waren aller Wahrscheinlichkeit nach zum Schmuck des Chorgestühles der Kathedrale bestimmt. In dieser Verwendung sind sie noch am Anfang des 17. Jhdts. bezeugt. Ihr weiteres Schicksal ähnelt in trauriger Weise dem der Apokalypse von Angers. Am Anfang des 19. Jhdts. wurden sie in Stücke zerschnitten, als Bodenbelag und zur Abdichtung von Dachschäden verwendet. Gegen 1850 wurden die vier erhaltenen Fragmente gereinigt und restauriert. Seit 1873 befinden sie sich in der Heiligen Geist-Kapelle der Kathedrale.

J. COUSIN, *Histoire de Tournay*, Douai 1619. — J. GUIFFREY-E. MÜNTZ-A. PINCHART, *Histoire générale de la tapisserie*, Paris 1880/81, S. 17 f. mit Abb. — E. SOIL, *Tapisseries du 15e siècle conservées à la Cathedrale de Tournai*, Tournai 1883. — J. GUIFFREY, *Histoire de la tapisserie*, Tours 1886, S. 61 ff. — A. GUESNON, *Le hautelisseur Pierre Feré d'Arras*, in: *Revue du Nord* I, Lille 1910,

S. 202 ff. — J. GUIFFREY, *Les Tapisseries du 12e à la fin du 16e siècle*, Paris 1911, S. 26, 44, mit Abb. — B. KURTH, *Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof*, in: *Jb. Kh.* S. 1917, S. 55 f. — H. SCHMITZ, *Bildteppiche*, Berlin 1921, S. 178 f., Abb. 93. — B. KURTH, *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, München 1923, S. VIII f., Abb. 9—11. — H. GÖBEL, I/1, S. 234 f., Abb. 188. — G. L. HUNTER, *The practical Book of Tapestry*, London-Philadelphia 1925, S. 24 f., Abb. III. — G. MIGEON, *Les arts du tissu*, Paris 1929, S. 210 ff., Abb. S. 211. — W. G. THOMSON, *A History of Tapestry from the Earliest Times until the Present Day*, London 1930, S. 88 f. — M. CRICK-KUNTZIGER, *Les plus anciennes tapisseries occidentales conservée en Belgique*, in: *Cahiers de Belgique* 1930, S. 177 ff., mit Abb. — E. de MOREAU, *Histoire de l'Eglise de Belgique I*, Brüssel 1945. — M. L. PLOURIN, *Historia del Tapiz en Occidente*, Barcelona 1955, S. 53. — R. A. WEIGERT, *La tapisserie française*, Paris 1956, S. 46, 56, Abb. IV. — R. A. d'HULST, *Tapisseries flamandes*, Brüssel 1959, S. 17 ff., mit Abb. — D. HEINZ, *Europäische Wandteppiche I*, Braunschweig 1962, S. 60, Abb. 32 und 33.

Tournai, Kathedrale.

## ARRAS, Anfang 15. Jahrhundert.

### 516. Tapisserie mit höfischer Liebesszene.

Wolle. 258 × 209 cm.

Die Darstellung dieses Teppichs führt unmittelbar in die Welt des höfischen Lebens hinein. Die Werbung um die erwählte Dame und die Huldigung vor ihr hat im Bereich der französischen und burgundischen Hofgesellschaft mannigfaltigsten Ausdruck gefunden, deren Zeugnisse uns sowohl in literarischen Werken wie in bildlichen Darstellungen erhalten sind. Die überfeinerte, mit Poesie durchsetzte Form dieser höfischen Galanterie, die sich nicht in Worten erschöpfte, sondern diese gerne auch durch Taten und Gesten unterstützte, wird hier in der symbolischen Überreichung des Herzens deutlich. Höfisch und verfeinert wie das Thema sind auch die Figuren in ihrer reichen modischen Kleidung. Falke und Hund der Dame unterstreichen als Attribute der Jagd ihre vornehme Abkunft.

Künstlerisch gehört der Teppich in die zahlenmäßig nur ziemlich kleine Gruppe von Arbeiten, die sich auf Grund ihrer stilistischen Übereinstimmung mit der gesicherten Piät- und Eleutheriusfolge als Werke der Manufakturen von Arras bestimmen lassen. Charakteristisch ist vor allem der unwirkliche Eindruck, den die aus einzelnen Blatt-



büscheln und knorrigen Bäumen vor ganz dunklem Fond gebildete Landschaft erweckt, in die die Figuren eingefügt sind, ohne eine feste Grundfläche zu finden. Boden und Baumschlag gehen ohne Trennung ineinander über und bewirken eine einheitliche Flächendekoration, deren Wirkung durch die sternförmig ausgebreiteten Baumkronen besonders betont wird. Stilistisch wie in der Themenstellung stehen diesem Werk die drei Teppiche des Musée des arts décoratifs in Paris (Kat.-Nr. 517) am nächsten. Eine Zeichnung einer Dame mit Falken (Paris, Louvre) stimmt mit der Figur der Tapisserie so weitgehend überein, daß man darin eine Vorlage für die Tapisserie annehmen könnte. Entwicklungsgeschichtlich — insbesondere was die Landschaftsauffassung betrifft — ist der Teppich zwischen die Piat- und Eleutheriusfolge von 1402 und die Teppiche des Musée des arts décoratifs einzuordnen.

Die Tapisserie gelangte aus der Sammlung Devillier in den Besitz des Louvre. Seit 1949 befindet sie sich in der Verwahrung des Musée de Cluny.

B. KURTH, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof, in: Jb. Kh. S., 1917, S. 67. — H. SCHMITZ, Bildteppiche, Berlin 1921, S. 177 f., Abb. 92. — B. KURTH, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern, München 1923, S. IX, Abb. 14. — H. GÖBEL, I/1, S. 77, 225, 241 ff., Abb. 190. — G. MIGEON, Les arts du tissu, Paris 1929, S. 220, Abb. 217. — R. VAN MARLE, Iconographie de l'art profane, I, 1931. — R. A. WEIGERT, La tapisserie française, Paris 1956, S. 47. — D. HEINZ, Europäische Wandteppiche I, Braunschweig 1962, S. 63, Farbt. IV.

Paris, Musée de Cluny, L. OA. 3131.

## ARRAS, gegen 1420.

### 517. Drei Tapisserien mit Szenen aus einem höfischen Roman.

Wolle, etwas Seide und Goldfäden.

159 × 184, 204 × 151, 158 × 188 cm.

Die drei zusammengehörenden Teppiche führen inhaltlich wieder in den Kreis des burgundischen Hoflebens hinein. Musizieren, Überreichung eines Geschenkes an eine Dame und galante Unterhaltung im Freien schildern das Leben der vornehmen Gesellschaft. Mit noch größerer Wahrscheinlichkeit als bei der höfischen Liebesszene (Kat.-Nr. 516) ist hier an die Illustration einer Dichtung zu denken, ohne daß es jedoch möglich wäre, ein bestimmtes literarisches Werk zu nennen. Den einzigen Hinweis bietet in der Darstellung des Kon-



zertes das Schriftband mit den ersten Worten einer Ballade des Pierre de Molins „De ce que fol pense“ (Handschrift im Musée Condé in Chantilly) samt den zugehörigen Noten. Wahrscheinlich bildeten die Teppiche den Teil einer größeren Folge, deren ursprünglicher Umfang jedoch ohne Kenntnis der literarischen Vorlage nicht abzuschätzen ist.

Die Verbindung zur Buchkunst beschränkt sich nicht auf das Inhaltliche; auch künstlerisch ist die Miniaturmalerei den Tapisserien zunächst verwandt. Dieses schon im 14. Jhdt. für die Wandteppiche maßgebende Verhältnis zur Miniaturmalerei erfährt jedoch gerade in den beiden ersten Jahrzehnten des 15. Jhdts. eine wesentliche Veränderung, die sich am klarsten in der Landschaftsdarstellung ausprägt. In den Tapisserien wird nun die Umsetzung der gesamten Landschaft und auch der Architekturen in eine einheitliche dekorative Folie erreicht und damit ein wesentlicher Schritt zur Ausbildung eines eigenen Tapisseriestiles getan. Diese raumlose Übereinanderstaffelung, die sich in verwandter Form etwa im Livre de la Chasse des Gaston Phebus findet, wird in der Miniaturmalerei bereits in den Werken der Brüder von Limburg verlassen, während sie in den Wandteppichen konsequent weiter verfolgt wird. Die dichten Baumkulissen und die im Hintergrund abschließende Schloßarchitektur, die in den „Très riches Heures“ einen weiten Landschaftseinblick erschließen, sind in den Teppichen in zwei übereinanderliegenden Streifen angeordnet, die die Bildfläche bis zum oberen Rand erfüllen. Die damit erreichte Einheit und Klarheit des Bildgefüges spricht bei aller Verwandtschaft der Detailzeichnung mit den Teppichen der Jahrhundertwende (Kat.-Nr. 514, 515) für die Entstehung dieser Werke bereits in der Zeit gegen 1420.

Die Teppiche stammen aus dem Schloß de Canche in der Bretagne. Von dort wurden sie von Emile Peyre erworben und 1904 dem Museum gewidmet.

Bourges, Palais Jacques Coeur, Juni-August 1948 (Nr. 10); Brüssel, „Grand siècle des Ducs de Bourgogne“, Mai-Dezember 1951 (Nr. 120); „L'art français au Japon“, 1954/55 (Nr. 26 repr.); Amsterdam, Rijksmuseum, „Van Gotiek tot Empire“, Juli-Oktober 1957 (Nr. 1); Tournai, „Tapisseries d'Occident“, Juli-August 1958 (Nr. 2).

J. DESTREE, Deux idylles, tapisseries de l'époque de Charles VI (1380—1422), in: Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, 1912, S. 141 ff. — F. FELS, Les vieilles tapisseries françaises, 1924, T. 31. — G. J. DEMOTTE, La tapisserie Gothique, Paris 1924, T. 146 ff. — S. PLANES, La Tapisserie Gothique, o. J.,

T. 25. — G. MIGEON, *Les arts du tissu*, Paris 1909, S. 268. — R. VAN MARLE, *Iconographie de l'Art Profane I*, 1931, S. 462, Abb. 455. — MELLE MARGERIN, *Bulletin des Musées de France*, 1932, S. 140. — H. GÖBEL, I/1, S. 244, Abb. 195. — J. EVANS, *Dress in Medieval France*, Oxford 1952. — R. A. WEIGERT, *La Tapisserie française*, Paris 1956, S. 47. — D. HEINZ, *Europäische Wandteppiche I*, Braunschweig 1962, S. 63, Abb. 35.

Paris, Musée de Cluny, PE. 602, PE. 603, PE. 604.

## FRANCO-VLÄMISCH, um 1400.

### 518. Tapisserie mit fünf Passionsszenen.

Wolle und etwas Gold. 360 × 800 cm.

Die beiden Teppiche mit Passionsdarstellungen sind das größte und eindrucksvollste Werk der religiösen Tapisserie aus der ersten Hälfte des 15. Jhdts. Dem Text der Hl. Schrift folgend und diesen zugleich in bildhaften Allegorien ausdeutend, reihen sich die einzelnen Bilder der Leidensgeschichte aneinander: im ersten Teppich vom Einzug in Jerusalem bis zur Dornenkrönung, im zweiten Kreuztragung und Kreuzigung, an die sich der Abstieg zur Vorhölle, die drei Marien am Grabe und das „Noli me tangere“ schließen. Die unlösbare Verbindung von Passion und Glorie, von Kreuzestod und Auferstehung als Kernstück der christlichen Heilslehre wird hier unmittelbar vor Augen geführt. Wie in einem großen Passionsspiel folgen die einzelnen Szenen unmittelbar aufeinander, jede in sich geschlossen und alle durch die weite Szenerie der Landschaft zusammengefaßt. Größe und Klarheit der Gesamtkomposition verbindet sich mit dem Reichtum der Detailschilderung, die jede Szene mit möglichster Eindringlichkeit und Anschaulichkeit deutlich macht und dabei vielfach über den evangelischen Text hinausgeht: So sind es Maria und Johannes, die unmittelbar hinter Christus in dem Zuge schreiten, der sich aus dem Stadttor hinaus gegen Golgatha bewegt, und die stützend unter die Balken des Kreuzes greifen. Am reichsten ausgestaltet ist die vielfigurige Kreuzigung mit der inhaltlich wie künstlerisch wirksamen Gegenüberstellung der gegensätzlichen Gruppen: Longinus, der die Lanze in die Seite Christi sticht und durch den daraus springenden Blutstrahl erblindet, und Stephaton, der den Essigswamm reicht und zugleich das Bekenntnis seiner Bekehrung ablegt: „Vere filius Dei erat iste“; die Gruppe der hl. Frauen um Maria und Johannes und auf der anderen Seite die lästernden Juden; der reuige Schächer, der sich zu Christus wendet und dessen Seele den Worten am Kreuz

gemäß von einem Engel zum Himmel getragen wird, und der Verstockte, der sich noch im Tod abwendet, dessen Seele ein Dämon ergreift: zu unterst — der Prophezeiung entsprechend — die Knechte, die um den Rock Christi streiten. Zwischen Kreuzestod und Auferstehung ist noch — als Vollendung der Erlösung — die Szene in der Vorhölle, die Befreiung der Gerechten des Alten Bundes, eingeschoben. Entsprechend den Evangelientexten bildet nicht die Auferstehung selbst, sondern der Besuch der drei Marien am Grabe und ihre Begegnung mit dem Engel wie auch die erste Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena den Abschluß der Bildfolge.

Dieses große und reiche inhaltliche Programm erhält durch die künstlerische Formung seine volle Wirksamkeit. Eine vielgliedrige, stark differenzierte Landschaft schließt alle Bilder zusammen und sondert zugleich die einzelnen Szenen voneinander ab. Gerade in der Auffassung der Landschaft und deren Verhältnis zur Figurenkomposition nimmt das Werk eine entwicklungsgeschichtlich besonders wichtige Stellung innerhalb der Tapisseriekunst der ersten Hälfte des 15. Jhdts. ein. Die Motive der knorrigen Bäume mit ihren eigenartig gefiederten Blattkronen, die kahlen Felspartien wie überhaupt der unwirkliche Charakter der Landschaft verbinden den Teppich mit Werken wie dem „Jourdain de Blaye“ (Kat.-Nr. 514) und den höfischen Szenen (Kat.-Nr. 516 und 517), die Figurenfülle und die vierteilige Architektur mit der Piat- und Eleutheriusfolge (Kat.-Nr. 515). Gerade der Vergleich mit diesen Werken beweist aber auch den bedeutenden Fortschritt, nicht nur zu größerem Reichtum der Gestaltung, sondern vor allem zur gesteigerten Bedeutung der Figuren gegenüber allem Beiwerk. Die Landschaft ist hier nicht die einheitliche Folie, die die Figuren trägt und in die Fläche einbindet, sondern Figuren und Landschaft sind zu völliger Einheit verschmolzen. Damit ist nicht nur eine Summe aus der vorhergehenden Entwicklung gezogen, sondern zugleich auch die unmittelbare Voraussetzung für den folgenden spätgotischen Tapisseriestil gegeben. Flächenhafte Komposition und eine immer klarer betonte Wirkung der Figuren allein scheidet die Wandteppiche in ihrer künstlerischen Eigenart immer stärker von der gleichzeitigen Malerei.

Der Vergleich mit den zuvor genannten Tapisserien, die alle den Manufakturen von Arras zuzuschreiben sind, gibt auch die Basis für die Zuordnung dieses Werkes an die gleiche Stadt. Ohne Zweifel sind die Passionsteppiche ihrem fortgeschrittenen Stil nach bereits gegen Ende des ersten Viertels des 15. Jhdts. entstanden. Diese zeitliche

Einordnung findet ihre Sicherung nicht nur durch die Gegenüberstellung mit den früheren Werken aus Arras, sondern auch durch die vielen Beziehungen, die die Teppiche aus Zaragoza bereits mit der gegen 1440 entstandenen großen Jagdfolge (London, Victoria and Albert Museum) verbinden. Die Komposition des Teppichs mit Kreuztragung und Kreuzigung kehrt in freier Verarbeitung in einem um 1460 in Tournai entstandenen Teppich (Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire) wieder.

Einer Eintragung im Inventar der Kathedrale zufolge gelangten die beiden Passionsteppiche 1456 als Vermächtnis des Erzbischofs von Zaragoza, Dalmacio de Mur, in den Besitz der Kathedrale, der sie noch heute zugehören.

Exposición Historico-Europea, Madrid 1892. Exposición Historico-Europea, Zaragoza 1908. Exposición retrospectiva de Arte, 1908.

MORENO, Catalogo de la Exposición Historico-Europea de Madrid 1892. — E. BERTAUX, Les tapisseries flamandes de Saragosse, Gazette des Beaux Arts 1909, S. 235 ff., Abb. S. 237. — B. KURTH, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof, in: Jb. Kh. S. 1917, S. 67. — H. SCHMITZ, Bildteppiche, Berlin 1921, S. 180, 190. — H. GÖBEL, I/1, S. 75, 161, 244, 274 f., Abb. 192. — G. L. HUNTER, The practical Book of Tapestry, London-Philadelphia 1925, S. 26, 45 f., Abb. IV. — G. MIGEON, Les arts du tissu, Paris 1929, S. 220 f., Abb. S. 219. — F. B. TORRALBA SORIANO, Los Tapices de Zaragoza, in: Cuadernos de Arte Aragonés 1953, S. VIII f., Abb. 1—4. — L. RÉAU, Iconographie de l'art chrétien II, Paris 1955—1959, S. 427 ff. — M. L. PLOURIN, Historia del Tapiz en Occidente, Barcelona 1955, Abb. 10 ff. — R. A. WEIGERT, La tapisserie française, Paris 1956, S. 48 ff. — J. K. STEPPE, Vlaamse Wandtapijten in Spanje, in: Artes Textiles 1956, S. 37 f. — R. A. D'HULST, Tapisseries flamandes, Brüssel 1960, S. 33 ff. mit Abb. — D. HEINZ, Europäische Wandteppiche I, Braunschweig 1962, S. 63 ff., Farbt. V.

Zaragoza, Catedral de La Seo.

## FRANKREICH ODER SÜDLICHE NIEDERLANDE, Ende 14. Jahrhundert.

### 519. Wappenteppich.

Wolle. 220 × 210 cm.

Die Wappen sind die des Guillaume Roger de Beaufort, Burggrafen von Turenne und seiner Gemahlin Eleonora de Comminges. Der Teppich repräsentiert eine besonders reiche und schöne Form des



Wappenteppichs, die sich nicht auf die Wiedergabe des Wappenschildes auf Blumen- oder glattem Grund beschränkt, wie sie die Mehrzahl derartiger Wirkereien besaß, sondern die verschiedenen die Embleme tragenden Tiere in eine mit Türmen und Zinnen bewehrte Umfassung stellt. Diese wird durch Engelshalbfiguren und je zwei Störche zur Rautenform ergänzt. In der regelmäßigen Wiederholung dieses Motivs vor einfärbigem Grund macht sich in dem Teppich eine Verwandtschaft zu gewebten Mustern geltend. Wahrscheinlich gehörte das Teppichfragment zu einem größeren Ensemble, möglicherweise einer ganzen Zimmerausstattung. Derartige Garnituren mit dem Wappen des Besitzers sind aus zahlreichen Nennungen in den alten Inventaren bekannt. Gerade diese Werke sind jedoch in besonders hohem Grad der Abnützung und Vernichtung anheimgefallen. Der Teppich gehört zu den ganz wenigen fürstlichen Wappenteppichen des 14. Jhdts., die erhalten geblieben sind (ein Stück des gleichen Teppichs oder der gleichen Serie befindet sich im Metropolitan Museum in New York). Die Datierung des Stückes in das Ende des 14. Jhdts. ist durch die Lebensdaten der Auftraggeber gesichert (gest. 1397). Der Mangel an Vergleichsbeispielen macht dagegen die Zuschreibung an eine bestimmte Manufaktur sehr schwierig. Es kommt sowohl ein französisches wie ein vlämisches Atelier in Frage; am ehesten wäre an Arras zu denken, dessen Wirkerei sich bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. auf voller Höhe befand.

A. PIT, Aanwinsten Ned. Museum, in: Bull. Ned. Oudh. III, 1901/02, S. 262 f. — J. KALF, Catalogus van de textiele kunst in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam, 1903, S. 365. — H. GÖBEL, I, S. 97, Abb. 65. — G. T. VAN YSSELSTEYN, Geschiedenis der Tapijtweverijen in de Noordelijke Nederlanden, Leiden 1936, Abb. 16.

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. N. M. 11702.

## PARIS, um 1380.

### 520. Hl. Johannes und ein Engel aus der Tapisseriefolge mit Darstellungen aus der Apokalypse.

Wolle, je 140 × 70 cm.

Die „Apokalypse von Angers“ gehört mit Recht zu den bekanntesten und berühmtesten Tapisserieserien überhaupt. Sie bildet Auftakt wie auch Höhepunkt der gotischen Bildwirkerei Frankreichs und zugleich eines der wichtigsten Zeugnisse französischer monumentaler Bildkunst der Gotik.



In den Jahren 1375—1379 schuf der Hofmaler König Karls V. von Frankreich Jean de Bondolf (oder Hennequin de Bruges) im Auftrag Herzog Ludwigs von Anjou die Entwürfe zu sieben großen Teppichen mit Bildern aus der geheimen Offenbarung des hl. Johannes. In diesen Jahren sind Zahlungen an den Künstler „pour les pourtraictures et patrons par luy faiz pour ledit tapis de l'istoire de l'Apocalise“ in den Rechnungen des Herzogs von Anjou vermerkt. Die Entwürfe wurden sofort dem größten Tapissier und Tapisseriehändler in Paris, Nicolas Bataille, zur Ausführung übertragen. Im April 1377 ist bereits eine Zahlung an diesen „sur la façon de deux draps de tapisserie à l'histoire de l'Apocalice“ verzeichnet, der im Jahr 1379 eine weitere für drei Teppiche folgte. Demnach muß die Ausführung mit außerordentlicher Schnelligkeit erfolgt sein. Die ursprüngliche Serie umfaßte sieben große Teppiche, deren Gesamtlänge ungefähr 160 m bei einer Höhe von über 5 m betrug. Jeder Teppich zeigte am Anfang eine große Einzelfigur unter Baldachinarchitektur, an die sich die Bildfelder in zwei Reihen übereinander mit wechselnd rotem und blauem Fond anschlossen. Von den ursprünglichen 90 Bildern sind heute noch 70 ganze und 8 Fragmente mit einer Länge von ca. 100 m erhalten. Zwischen und unterhalb der Bildreihen waren die entsprechenden Textstellen auf durchgehenden Streifen eingewirkt. Nach oben bildeten Wolken mit musizierenden und Embleme tragenden Engeln den Abschluß, dem unten ein Terrainstreifen mit Pflanzen und kleinen Tieren entsprach. Entsprechend den Visionen des hl. Johannes standen die Bilder zwischen „Himmel und Erde“.

Für die Bildkompositionen schöpfte Jean de Bondolf die Anregungen aus einer Reihe älterer Handschriften mit Apokalypsenillustrationen. Historisch sicher zu belegen ist dies für eine Handschrift aus dem Besitz König Karls V. (Ms. fr. 403, Bibl. Nat.). Einer Eintragung im königlichen Inventar zufolge hatte der König diese seinem Bruder Ludwig von Anjou „pour faire son tapis“ geliehen. Damit ist die entscheidende Bedeutung der Miniaturmalerei für die französische Tapisseriekunst, die der Stil der Werke erweist, auch im einzelnen nachweisbar. Die Möglichkeit, Miniaturen ohne künstlerische Umsetzung als Vorlagen für große Wandteppiche zu verwenden, bot der völlige Gleichklang aller Bereiche malerischen Schaffens am Ausgang des 14. Jhdts. Trotzdem beweisen schon die Teppiche der Apokalypse von Angers, daß bei fortschreitender Arbeit diese völlige Übereinstimmung mit der Miniaturmalerei zugunsten einer Betonung der dekorativen Gesamtwirkung der Teppiche wieder aufgehoben wurde. Die ersten Bilder zeigen die Figuren vor einheitlichem ungemusterten

Grund, von dessen Fläche sich ihr Umriß mit seinem betonten gleitenden Linienspiel scharf abhebt. In den späteren Stücken füllen dagegen Streublumen, Impresen und Rankendekor die freien Flächen des Fonds und binden damit Figuren, Beiwerk und Hintergrund stärker zur optischen Einheit zusammen. Bereits in dem ersten Hauptwerk der französischen Tapisseriekunst macht sich damit das Streben geltend, den besonderen Wirkungsmöglichkeiten und Aufgaben der Wandteppiche als monumentaler Wanddekoration Rechnung zu tragen und eine eigene künstlerische Ausdrucksform zu finden.

Die Teppiche der Apokalypse von Angers sind jedoch nicht in erster Linie als Ausgangspunkt und einzig gesichertes Werk der Pariser Tapisseriekunst des späten 14. Jhdts. von besonderer Wichtigkeit, da sie die Grundlage für die Zuchreibung aller anderen verwandten Werke an die Ateliers von Paris bilden, ihre künstlerische Qualität sichert ihnen einen hervorragenden Platz in der gesamten spätmittelalterlichen Kunst. Weit über die Abhängigkeit von früheren Werken hinaus, liegt ihnen ein großes einheitliches künstlerisches Konzept zugrunde. Mit seltener Eindringlichkeit und Ausdruckskraft ist hier dem visionären Geschehen, wie es die Apokalypse schildert, bildhafte Form verliehen. Trotz der reichen und genauen Illustration des Textes bleibt überall die große Form gewahrt, verliert sich die Schilderung nirgends in einem Übermaß des Beiwerkes oder dem Reichtum an interessanten Details, nirgends wird die Darstellung zur bloßen Bilderzählung. Klarheit und Sicherheit der Zeichnung, Eleganz der Linienführung bestimmen die künstlerische Wirkung. Die flächenhafte Stilisierung auch der vielfigurigen Kompositionen schließt trotz des Reichtums der Erfindungen die gesamte Bildfolge zur künstlerischen Einheit zusammen. Die Teppiche der Apokalypse von Angers sind nicht nur das glanzvollste Werk der französischen gotischen Tapisserie, sie gehören zu den bedeutendsten monumentalen Bildfolgen der nordalpinen Kunst des Spätmittelalters.

Die Teppiche gingen 1384 beim Tod Herzog Ludwigs von Anjou in den Besitz seines Sohnes Ludwig über, der sie im Jahre 1400 anlässlich seiner Vermählung mit Yolande von Aragon nach Arles brachte. Den Hauptteil der Teppiche vermachte König Renée von Anjou, der Enkel des Bestellers, 1480 testamentarisch der Kathedrale von Angers. Ein Stück befand sich zu dieser Zeit im Besitz der Tochter König Ludwigs XI., Anne de France, gelangte aber um 1490 ebenfalls nach Angers. Bis zum Ende des 18. Jhdts. diente die Folge dem Schmuck der Kathedrale zu feierlichen Anlässen. Im frühen 19. Jhd. wurden sie dann als Vorhänge, Bodenbelag und zum Zudecken von Betten im Winter verwendet, schließlich 1843 um den Gesamtpreis von

300 fr. zum Verkauf ausgebaut. Es erwarb sie Bischof Angebault von Angers. Dieser erkannte den einmaligen Wert des Werkes, ließ die dringend notwendige Restaurierung durchführen und schenkte es sodann seiner Kathedrale wieder. Bei der Trennung von kirchlichem und staatlichem Eigentum in den Jahren 1905/06 gelangten die Teppiche in den Besitz des französischen Staates. Seit 1954 sind sie in einem eigenen Raum des Schlosses von Angers ausgestellt.

J. GUIFFREY - E. MÜNTZ - A. PINCHART, *Histoire générale de la tapisserie*, 3 Bde., Paris 1880/81, S. 12 ff. — J. GUIFFREY, *Histoire de la tapisserie*, Tours 1886, S. 29 ff. — J. GUIFFREY, *Les tapisseries du 12e à la fin du 16e siècle*, Paris 1911, S. 16 ff., Abb. 7—11. — B. KURTH, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof, in: *Jb. Kh.* S. 1917, S. 54 f. — H. SCHMITZ, *Bildteppiche*, Berlin 1921, S. 69 f., Abb. 28. — B. KURTH, *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, München 1923, S. VII f., Abb. 1—7. — H. GÖBEL, II/1, S. 1 ff., Abb. 1—13. — G. L. HUNTER, *The practical Book of Tapestry*, London-Philadelphia 1925, S. 21 ff., Abb. III. — G. MIGEON, *Les arts du tissu*, Paris 1929, S. 197 ff., Abb. S. 197, 199. — W. G. THOMSON, *A History of Tapestry from the Earliest Times until the Present Day*, London 1930, S. 55 ff. mit Abb. — A. LEJARD, *Les Tapisseries de L'Apocalypse de la Cathedrale d'Angers*, Paris 1942. — F. SALET, *La tapisserie française du Moyen-Âge à nos jours*, Paris 1946, S. XII, Taf. 1—10. — R. PLANCHENault, *Les tapisseries d'Angers*, Paris 1955. — M. L. PLOURIN, *Historia del Tapiz en Occidente*, Barcelona 1955, S. 44 ff., Abb. 1—3. — R. A. WEIGERT, *La Tapisserie française*, Paris 1956, S. 29 ff., Abb. I und II. — R. A. D'HULST, *Tapisseries Flamandes*, Brüssel 1959, S. 1 ff., mit Abb. — D. HEINZ, *Europäische Wandteppiche I*, Braunschweig 1962, S. 48 ff., Abb. 23—28, Farbtaf. III.

Angers, Schloß.

## PARIS, 4. Viertel 14. Jahrhundert.

### 521. Fragment einer Tapisserie mit der Darbringung im Tempel.

Wolle. 153 × 285 cm.

Der Teppich in seiner heutigen Gestalt stellt das Fragment einer großen Tapisserie dar, in der zwei Darstellungen übereinander standen, wie es vor allem die Apokalypse von Angers (Kat.-Nr. 520) heute noch zeigt. Dies beweisen kleine Reste eines anderen Bildes, die noch am unteren Rand zu erkennen sind (ein Stück eines Engelsflügels und eines Gebäudes). Demnach ist anzunehmen, daß es sich um eine monumentale Teppichfolge gehandelt haben dürfte. Es ist sehr an-

sprechend, dabei an die große Folge mit dem Marienleben zu denken, die 1379 von Nicolas Bataille in Paris dem Herzog von Anjou geliefert wurde. „Aud. Nicolas Bataille pour le demourant à paier de la somme de 300 fr. en quoi mons. le duc lui estoit tenu pour la vente, bail et délivrance d'un tapis de la ‚Vie de notre Dame‘, que Mons. a eu de lui comme appert par mandement dud. mons le duc donné le 9<sup>e</sup> jour du juing 1379...“ Wenngleich diese Identifizierung historisch nicht näher zu bekräftigen ist, da sich die Herkunft des Teppichs, der der einzige erhaltene Rest der Folge wäre, nicht über das 19. Jhdt. zurückverfolgen läßt, so spricht doch auch kein schwerwiegendes Argument dagegen. Sowohl die Datierung in die Siebzigerjahre des 14. Jhdts. wie auch die Zuschreibung an das Atelier des Nicolas Bataille in Paris, dem die Teppiche der Apokalypse von Angers entstammen, erscheint stilistisch möglich. Die friesartige Komposition vor einem mit feinen Weinranken übersponnenen Hintergrund, die Typen der Figuren, die Andeutung des Himmels durch ein gekraustes Wolkenband, die beschränkte Farbskala wie auch die technische Durchführung erweisen die Verwandtschaft mit den Apokalypsenbildern in Angers. Die Gleichsetzung dieses Fragmentes mit der Marienfolge von 1379 würde allerdings eine noch engere Verbindung bedeuten. Die beiden Teppichfolgen entstammten dem gleichen Atelier und wurden beide für Herzog Ludwig von Anjou geliefert. Zeitlich müßte das Brüsseler Fragment der Apokalypse vorausgehen, da das Marienleben 1379 bereits geliefert wurde, während für die Apokalypse bis zu diesem Jahr noch Zahlungen an den entwerfenden Künstler verzeichnet sind (vgl. Kat.-Nr. 520). Die Darstellung der Darbringung im Tempel gibt keinen sicheren Hinweis auf das Thema der Gesamtfolge. Es könnte sich daher auch um eine Jugendgeschichte Christi — im weiteren Sinn um ein Heilandsleben — oder um eine Folge mit den Freuden Mariens gehandelt haben. Eine derartige Serie ist für das Jahr 1388 als Lieferung des Pariser Tapissiers Pierre de Beaumetz verzeichnet. In diesem Zusammenhang wäre ebenso wie bei einem Marienleben auch die zentrale Stellung und Betonung der Marienfigur zu erklären. Auch die Datierung des Teppichs vor 1379 ist nicht unwidersprochen geblieben, sondern es wurde mehrfach die Zeit zwischen 1380 und 1390 vorgeschlagen. Dafür würde in erster Linie die Gestaltung des Hintergrundes mit dem Rankenmuster sprechen, das in verwandter Form auf den späteren Teppichen der Apokalypse erscheint, während die früheren einen glatten einfarbigen Fond besitzen. Zweifelsfrei ist die Verwandtschaft der beiden Folgen, die für direkten Schul- bzw. Werkstattzusammenhang und unmittelbare zeitliche Nähe der beiden Werke spricht.



Der Teppich befand sich im Besitz des spanischen Malers Leon y Escosura in Paris. 1894 wurde er vom belgischen Staat erworben und gehört seither in die Sammlungen der Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

1876 Exposition rétrospective, veranstaltet von der Union Centrale in Paris. Palais des Champs Elysées. 1889 Weltausstellung in Paris. W. G. THOMSON, A history of Tapestry, London 1906, S. 82; 2e éd. 1930, S. 69. — J. DESTREE et P. VAN DEN VEN, Tapisseries des Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, Bruxelles 1910, no 1, S. 21, Taf. 1. — G. L. HUNTER, Tapestries, New York, London, Toronto 1925, S. 24, Taf. III. — B. KURTH, Die Blütezeit der Bildwirkerei zu Tournai und der burgundische Hof, in Jb. kh. S., 1917, S. 54. — H. SCHMITZ, Bildteppiche, Berlin 1921, S. 70, Abb. 29. — B. KURTH, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern, München 1923, S. VIII, Taf. 8. — H. GÖBEL, II/1, S. 14, Abb. 15. — G. MIGEON, Les arts du Tissue, Paris 1929, S. 206, fig. S. 205. — M. CRICK-KUNTZIGER, Cahiers de Belgique, 1930, S. 178, fig. 1. — G. T. VAN YSSELSTEIN, Geschiedenis der Tapijtweverijen in de Noordelijke Nederlanden, Leyden 1936, S. 20 f., pl. 6. — M. L. PLOURIN, Historia del Tapiz en Occidente, Barcelona 1955, S. 46, Abb. 4, 5. — M. CRICK-KUNTZIGER, Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, Catalogue des Tapisseries, s. d. (1956), no 1, S. 13 ff., Taf. 1. — R. A. WEIGERT, La tapisserie française, Paris 1956, S. 38, Abb. III. — D. HEINZ, Europäische Wandteppiche I, Braunschweig 1962, S. 54, Abb. 29.

Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv.-Nr. 3199.

## II. WIRKTEPPICHE

### ELSASS, 1385—1400.

#### 522. Wirkteppich mit ritterlichen Gesellschaftsspielen.

Wolle, etwas Seide, Gold und Silber. 160 × 394 cm.

In einer reichgegliederten Landschaft, deren oberer Teil zwei Burgen und eine Klosteranlage umschließt, vergnügen sich höfisch gekleidete Paare mit verschiedenen Gesellschaftsspielen. Links gehen Paare im Kreis, wobei jeweils der eine Partner den anderen unter den Achseln



faßt; es handelt sich hier wohl um eine der vielen Variationen des Spieles „wechselt das Bäumchen“. Daneben findet das im Mittelalter sehr beliebte Quintaine-(Quintana)Spiel statt: eine Dame sitzt auf dem Rücken eines Herrn und wird von einem zweiten gestützt; mit erhobenem Fuß suchen sie und ein ihr gegenüberstehender Herr einander umzustößen. Die beigegeführten Spruchbänder nehmen darauf Bezug:

„din stosen gefelt mir wol  
 lieber stos als es sin sol“ (Dame) und  
 „ich stes gern ser  
 so mag ich leider nit mer“ (Herr).

Eine gekrönte Dame (Königin Minne?) mit zwei Begleitern beobachtet die Spiele. Zwischen den beiden Burgen findet oben das Spiel „la main chaude“ statt: ein Jüngling kniet vor einer Dame und hält den Kopf in ihrem Schoß. Er muß erraten, wer von den anderen Spielern ihn berührt. Unter der mittleren Burg ist eine Gruppe bei einem Art „Blinde-Kuh-Spiel“. Ganz rechts hält auf einem umzäunten Rasenplatz Königin Minne ein Liebesgericht ab: „drost und freid / machent dise meid.“ Eine Dame bindet einen Mann und einen Jüngling mit Stricken an den Zaun; letzterer spricht „von dine(n) hande(n) / lig ich in bande(n).“ Dahinter begegnen sich zwei Bettelmönche mit Säcken über der Schulter auf dem Klosterweg. Vor dem Kloster sitzt ein Junge beim Angeln, zwischen den Burgen durchbohrt ein Jäger einen Hirsch mit seinem Speiß.

Seit der Teppich in der Literatur bekanntgeworden ist, wird er immer wieder mit Recht als eines der bedeutendsten Werke der deutschen gotischen Wirkerei bezeichnet. In inhaltlicher wie in künstlerischer Hinsicht beansprucht das Werk eine Sonderstellung: Er gehört nicht nur zu den frühesten Wirkteppichen mit profaner Darstellung, er ist der einzige erhaltene deutsche Teppich dieser Zeit mit ausgesprochen höfischem Charakter. Der Reichtum der Szenen, der Komposition und der Landschaft erheben ihn weit über die anderen gleichzeitigen Werke der deutschen Bildteppiche. SCHMITZ nahm den Teppich als Ausgangspunkt für die von ihm zusammengestellte südostdeutsch-österreichische Gruppe von Bildwirkereien und vermutete einen unmittelbaren künstlerischen Zusammenhang seines Entwurfes mit den Fresken im Adlerturm von Trient. Dagegen hat KURTH die Herkunft des Spielteppichs aus dem Elsaß vertreten, eine Zuschreibung, die von GÖBEL mit einigem Vorbehalt übernommen wurde, seither jedoch allgemeine Anerkennung gefunden hat. Diese Bestimmung gründet sich vor allem auf den stilistischen

Vergleich mit späteren, für den Elsaß gesicherten Teppichen. Die Bedeutung der Landschaft und vor allem der Architekturen mit ihren komplizierten charakteristischen Anlagen (der offene halbrunde Turm im Mittelkomplex), die Stilisierung der Bäume und der einzelnen Blüten, die den Rasen beleben, die vierteilige detailreiche Schilderung der Szenen, sind Eigenheiten, die sich in zahlreichen elsässischen Teppichen des 15. Jhdts. wiederfinden lassen. In der Größe und räumlichen Ausgestaltung der Komposition, die eine nahe Beziehung zur Wandmalerei vermuten läßt, übertrifft der Spielteppich jedoch die nachfolgenden Werke wesentlich. Auch die technische Besonderheit der teils gestickten, teils mit dem Stift eingezeichneten Gesichtszüge kehrt auf den späteren Arbeiten des Elsaß wieder. Die erst in letzter Zeit gelungene Identifizierung des Männerwappens mit dem der Familie Diehl in Speyer gibt neuerlich einen Hinweis auf die Entstehung des Teppichs im rheinischen Gebiet.

Für die Datierung des Teppichs in die Zeit um 1390 geben die dargestellten Trachten den wichtigsten Hinweis. Die engen, weit ausgeschnittenen Damenkleider, die gestreiften Stoffe, die „Schutenhüte“ und die Kräuselhaube, „Kruseler“ der Damen sind für das ausgehende 14. Jhd. ebenso charakteristisch, wie das enge gegürtete Wams, die Hängeärmel und die Handmanschetten der Herrenkleidung. Für alle diese Formen finden sich in den Handschriften für König Wenzel (vgl. S. 200 ff.) wie auf den Fresken von Runkelstein und Trient zahlreiche Vergleichsbeispiele.

Der stilistische Charakter des Teppichs mit seinen vielfältigen Berührungspunkten zur böhmischen, oberitalienischen wie auch burgundischen Malerei, der die Frage der künstlerischen Herkunft des Werkes nicht ganz leicht gestaltete, erweist den Spielteppich als ein besonders bezeichnendes Werk des „internationalen weichen Stiles“.

Der Teppich wurde vor 1856 in Nürnberg erworben.

Bildteppiche aus 6 Jahrhunderten, Hamburg 1953, Nr. 20.

J. LESSING, Wandteppiche und Decken des Mittelalters, o. J., Taf. 34—39. — H. SCHMITZ, Bildteppiche, Berlin 1919, S. 73, Abb. 30. — B. KURTH, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1928, S. 122 ff., 230, Taf. 105 ff. — H. GÖBEL, I/2, Abb. 59, III/1, S. 84 ff., Abb. 57. — R. JAKUES, Deutsche Textilkunst, Berlin 1942, S. 76 ff., Abb. 50, 50 a. — Ausst.-Kat. „Bildteppiche aus 6 Jahrhunderten“, Hamburg 1953, Nr. 20. — D. HEINZ, Europäische Wandteppiche I, Braunschweig 1962, S. 40 f., Abb. 21, Farbtaf. II.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gew. 668.

**ELSASS (STRASSBURG?), 1. Viertel 15. Jahrhundert.****523. Wirkteppich mit Kampf um die Minneburg.**

Wolle. 90 × 240 cm.

Die Komposition ist in vier, jeweils nur geringfügig voneinander abweichenden Teppichen erhalten (einer auf der Wartburg, zwei im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, wovon der eine sich früher ebenfalls auf der Wartburg befand). Der Vergleich der vier Teppiche erlaubt es, die drei zweizeiligen Verse der Spruchbänder zum vollen ursprünglichen Text zu ergänzen:

„Wolff. ale. mine. wilden man.  
 Wir. wellent. festen. vnd. bvirge. ha.“  
 „Schiesen. alle. nieman. los. abe  
 an. bute. gewinnet. wil. einne. habe.“  
 „Vnser. vesten. die. ist. wol. behvt.  
 mit. (gilgen. klew. e)n. rosenblvt.“

Die beiden Hauptszenen, das Mahl der Königin in ihrem Zelt und der Ansturm auf die Burg, kehren auf allen vier Teppichen wieder (nur auf einem Stück aus der Wartburg fehlt das Zelt). Verschieden sind dagegen die Teile der Burg, die an den Seiten erscheinen. Sämtliche Stücke sind an den Schmalseiten beschnitten; es wurde daher von KURTH vermutet, daß alle vier Teile ursprünglich ein Ganzes gebildet haben, in dem sich die gleichen Szenen mehrfach wiederholten.

Für die Deutung der Szenen wurden mehrere Vermutungen geäußert, die jedoch alle in den Kreis der allegorischen Dichtung führen. Insbesondere das zwischen 1320 und 1350 entstandene Gedicht „Die Minneburg“ wurde als literarische Vorlage genannt. Die Laster, die dort die Burg angreifen, wären durch die Fabeltiere veranschaulicht, Gott Amor wäre in dem Knaben in Zotteltracht zu erkennen, der hinter einem Schild gedeckt als erster in die Burg zu dringen versucht. Allgemeiner gehalten könnte es sich auch um einen Kampf der Tugenden und Laster oder der reinen und unreinen Liebe — symbolisiert durch die Rosen der Angreifer und die Lilien der Verteidiger — handeln. Die im Zelt beim Mahl sitzende Königin ist wohl sicher als die „Königin Minne“ zu bezeichnen. Dieser gesamte Themenkreis, wie auch die Vorstellung der „Wildleute“ in ihrer eigenartigen Zotteltracht war soweit Gemeingut des Spätmittelalters, daß ebenso auch an ein Schauspiel oder eine Festlichkeit als Vorbild gedacht werden kann. Die Wildleute waren

nicht nur die beliebteste Form der Allegorien von Weltüberdruß und Sehnsucht nach der Unberührtheit der Natur, die sich als ein Zug von Resignation und Pessimismus durch die deutschen Bildteppiche bis zum Ende des 15. Jhdts. zieht, ihre Tracht wurde auch zu einer der beliebtesten Formen der Kostümierung. Immer wieder fällt es schwer, hier eine klare Scheidung von ernster Symbolik und Mummenschanz zu treffen. Sicherlich besitzen die Fabeltiere höchstens noch eine allgemeine symbolische Bedeutung, aber nicht mehr den speziellen Charakter im Sinne der christlichen Tiersymbolik, die im 15. Jhd. bereits stark in Vergessenheit zu geraten begann.

Künstlerisch bilden die vier Teppiche den Ausgangspunkt für die Hauptgruppe der elsässischen Bildteppiche aus der ersten Hälfte des 15. Jhdts. In der gotischen Wirkerei des Elsaß bedeuten diese Werke den Höhepunkt des flächengebundenen, dabei reich bewegten und farbig stark differenzierten Stiles. Der leuchtend rote Tapetengrund und die helle bunte, ganz naturferne Musterung der Fabeltiere bestimmen den warmen farbigen Gesamteindruck im Gegensatz zu der gedämpfteren Wirkung der gleichzeitigen Schweizer Arbeiten. Die strenge Stilisierung der Gesamtkomposition erhält in der lebendigen Schilderung der Tiere, die den Terrainstreifen beleben, ein Gegengewicht. Wenn auch durch den Tapetenhintergrund in der Wirkung abgeschwächt, verrät die reiche Burganlage den Zusammenhang mit dem Spielteppich (vgl. Kat.-Nr. 522). Die Minneburgteppiche gehören zu den frühesten Beispielen dieser Gruppe von Bildteppichen und entstammen wohl noch dem ersten Viertel des 15. Jhdts.

Der Teppich wurde 1875 von Drey in München erworben.

H. SCHMITZ, Bildteppiche, Berlin 1921, S. 80. — B. KURTH, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, S. 126 f., 232, Taf. 115—117. — H. CÖBEL, III/1, S. 88, Abb. 60. — R. JAKUES, Deutsche Textilkunst, Berlin 1942, S. 78, 80, Abb. Taf. II. — D. HEINZ, Europäische Wandteppiche I, Braunschweig 1962, S. 144 f., Abb. 97.

Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst,  
Inv.-Nr. T 2461.

## NÜRNBERG, gegen 1400.

### 524. Wirkteppich mit zwölf weisen Männern mit Spruchbändern.

Wolle und etwas Leinen. 62—64 × 436—447 cm.

Auf einfarbig dunkelblauem Grund erscheinen sechs Paare von Männern, jede Figur von einem Spruchband bogenartig umschlossen. Je



zwei sind einander zugewendet und begleiten ihre Worte mit lebhaften Gesten. Die ersten vier Figuren sind als achte bis zwölfte wiederholt, nur mit anderen Farben; auch die Spruchbänder des letzten Paares sind mit denen des zweiten gleich.

1. „Dymutiheit. die. grost. tugent. ist.  
der. Sie. ubt. neur. zu. aller. frist.“
2. „Wilt. du. in. himel. werden. reich.  
so. leb. auf. erden. dimutikleich.“
3. „Pis. maister. deiner. zung. dez. ist. dir. not.  
oder. si. werdint. dir. de(n) ewigen. dot.“
4. „Loz. all. red. fur. oren. gan.  
du. scholt. neur. an. der. borhait. bestan.“
5. „Wer. sein. zung. wol. ferhuten. woll.  
der. bedecht. sich. waz. er. reden. schol.“
6. „In. ist. dik. misselunen.  
die. niht. in. hut. hiltten. ir. falsch. zungen.“
7. „Sweigen. schatt. kainen. tak.  
(klaff?) en. woll. gescaden. mach.“
8. „Wir. schullen. uns. pezzern. von. tag. zu. tag.  
und. gern. v(er)sweig(en) un(d). vertrag.“
9. „We. der. sel. di. sich. mit. ir. sund. not.  
gselde. vo. dem. ewigen. got.“
10. „Von. gut. vo(n) ere(n). scheide(n). daz. wer. nihcz.  
ab(er). vo(n). got. gescheide(n). viht.“
11. und 12. gleicht 3. und 4.

Die ursprüngliche Deutung der Figuren als Propheten, die durch die Zwölfzahl und die ausführlichen Spruchbänder naheliegend erscheint, wird dem Inhalt der Texte nicht gerecht, die nirgends an Prophetenworte erinnern, sondern Ermahnungen zu einem guten Leben sind, also einen didaktisch-moralisierenden Grundzug besitzen. Demut, Wahrhaftigkeit, Schweigen und Verträglichkeit und Abkehr von den Sünden um des ewigen Heiles willen verkünden die Sprüche. Es könnte demnach wohl ein religiöses Spiel die Anregung für die Darstellungen geliefert haben. Auffallend erscheint die Wiederholung zweier Paare in dem gleichen Stück und die Gleichheit der Spruchbänder. Dies durch die Ausführung mehrerer Wirkteppiche nach dem gleichen Karton zu erklären, wirkt unbefriedigend. Die von GÖBEL angenommene Benützung älterer Vorlagen (vor der Mitte des 14. Jhdts.) für die Figuren erscheint durch deren Stil kaum gerecht-



fertigt. Obgleich eine ausreichende Begründung bis jetzt noch nicht gefunden wurde, wäre doch am ehesten zu vermuten, daß Texte und Figuren verschiedenen Vorlagen entstammen und die Zwölfzahl wohl durch einen äußeren Grund — etwa die Gegenüberstellung mit einem anderen Werk (Propheten oder Apostel?) — gefordert war.

Der Teppich gehört zu den frühesten erhaltenen Werken der Nürnberger Bildwirkerei und bildet den Ausgangspunkt für die erste Gruppe der fränkischen Wirkereien um die Wende des 14. zum 15. Jhd. Die feine und sorgfältige Ausführung läßt allerdings auf eine weiter zurückreichende Wirkertradition schließen. Am linken Rand ist die seitliche Abschlußbordüre mit einem von Blättern umwundenen Stab erhalten, die als charakteristisches Motiv auf vielen Nürnberger Teppichen des 15. Jhdts. wiederkehrt. Die künstlerischen Ausdrucksformen des Teppichs stehen — entsprechend der gleichzeitigen Nürnberger Malerei — weitgehend unter dem Einfluß der weit nach Süden und Westen ausstrahlenden böhmischen Malerei. Am deutlichsten sprechen dafür die ausdrucksvoll charakterisierten Köpfe und die lebhaften Gesten der großen Hände. Den weichen Linienfluß der Gewänder ergänzen die in Bogen um die einzelnen Figuren geführten breiten Spruchbänder zu einer reichbewegten Dekoration. Die fließende, aber noch nicht überreiche Gestaltung der Gewänder spricht für eine Entstehung des Werkes noch vor 1400.

Der Teppich gehört zum alten Bestand der St. Lorenzkirche in Nürnberg und befindet sich seit 1926 als Leihgabe im Germanischen National-Museum.

Nürnberger Malerei 1350—1450, Nürnberg 1930, Nr. 84. Fränkische Bildteppiche, Nürnberg 1948, Nr. 1.

H. SCHMITZ, Bildteppiche, Berlin 1919, S. 82. — B. KURTH, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, S. 167 f., 258, Taf. 240 f. — LUITPOLD, HERZOG VON BAYERN, Die fränkische Bildwirkerei, 1926, S. 27, Taf. 1. — H. GÖBEL, III/1, S. 140 f., Abb. 108 a. — R. JAQUES, Deutsche Textilkunst, Berlin 1942, S. 99, Abb. 65. — D. HEINZ, Europäische Wandteppiche I, Braunschweig 1962, S. 41, Abb. 65.

Nürnberg, Evangelisch-Lutherische Kirchenverwaltung St. Lorenz, Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gew. 3721.

## NÜRNBERG, 1407—1435.

### 525. Wirkteppich mit sieben Märtyrerinnen.

Wolle, etwas Seide und Gold. 85 × 165 cm.

Vor einfarbig dunklem Grund erscheinen die sieben Märtyrerinnen Benedicta, Christina, Appollonia, Katharina, Barbara, Reparata und Fausta. Die beiden äußeren Figuren rechts und links wenden sich einander zu, die mittleren gegen die hl. Katharina, der als Haupt- und Mittelfigur der breiteste Raum gewährt ist. Auffallend ist die drastische Art der Schilderung der Martyrien durch kleine Hände, die die Marterwerkzeuge gegen die entblößten, blutüberströmten Oberkörper der Heiligen führen. An den Schmalseiten des Teppichs bildet je ein blattumwundener Stab — ein immer wiederkehrendes Charakteristikum der Nürnberger Wirkteppiche — den seitlichen Abschluß.

An der Nürnberger Provenienz des Teppichs ist nicht zu zweifeln. Zu der stilistischen Übereinstimmung mit anderen Arbeiten der ersten Hälfte des 15. Jhdts. treten als wichtiger historischer Hinweis die beiden Stifterwappen in den unteren Ecken: links das Wappen der Nürnberger Familie Kress, rechts das der ebenfalls Nürnberger Familie Waldstromer. Danach ist der Teppich eine Stiftung des Bürgermeisters Konrad Kress (gest. 1430) und seiner zweiten Gemahlin Walpurga Waldstromer (vermählt 1407, gest. 1433). Die Lebensdaten der Stifter bestimmen zugleich die Entstehungszeit der Arbeit, die wohl um 1420 anzusetzen ist.

Der Teppich befand sich um 1880 im Kloster Neuburg a. D. Sodann gelangte er in die Slg. Clemens, die 1921 dem Kunstgewerbemuseum in Köln vermacht wurde.

Meisterwerke der Renaissance, München 1901. Kunsthistorische Ausstellung, Düsseldorf 1902. Historische Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906. Bildteppiche aus sechs Jahrhunderten, Hamburg 1953.

Ausst.-Kat. Meisterwerke der Renaissance, München 1901, Nr. 710. — Kat. der Kunsthistorischen Ausstellung, Düsseldorf 1902, Nr. 2530. — SCHNÜTGEN, Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf, Zeitschrift für christliche Kunst, 1903, S. 207, Abb. 1. — Kat. der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg, 1906, Nr. 181, Abb. S. 409. — B. KURTH, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, S. 176, 263, Taf. 262. — H. GÖBEL, III/1, S. 151. — Ausst.-Kat. „Bildteppiche aus sechs Jahrhunderten“, Hamburg 1953, Nr. 24, Abb. 11.

Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. N. 1145.

## STRASSBURG, 1400—1420.

### 526. Wirkteppichfragment mit Wildleuten und höfischen Figuren.

Wolle. 65 × 192 cm.

Eine eindeutige Bestimmung des Bildinhaltes ist bei dem allseitig beschnittenen Stück, wobei auch alle Spruchbänder fragmentiert sind, nicht möglich. Es könnte sich um Szenen eines Romanes handeln, vielleicht auch eines Wildleutespieles. Die Handlung entrollt sich in zwei untereinanderliegenden Streifen, deren Hintergrund im oberen Teil ein Tapetenmuster aus fünfblättrigen Rosetten, im unteren das in runde Erdschollen gegliederte Terrain bildet. Oben beginnt die Erzählung mit einer Dame und einem Wildmann, die auf Fabeltieren von einer Burg ausreiten („...varren . über . den . burnne . gut“). Es folgt ein Wildmann, der ein Huhn am Spieß dreht, und ein Jüngling, der Suppe aus einem Kessel kostet; daran schließt sich die Mahlzeit eines Wildmannes, einer Wildfrau und einer Dame („Wir . esent . un . trinkent . un . . . teten . lon“). Unterhalb der Burg führt ein junger Wildmann einen Esel und trägt einen Hasen am Jagdspeer („...is . brigen . wil“). Vor einem Zelt, in dem ein Wildmann schläft, hebt ein Jüngling eine Wildfrau aufs Pferd. Den Abschluß bilden zwei Bläser vor einem Brunnen.

Die Verbindung von Wildleuten mit höfisch gekleideten Figuren würde den Gedanken an ein dramatisches Spiel als Anregung nahelegen. Die Vorstellung der Wildleute und die Verwendung ihrer Tracht zur Kostümierung war keineswegs auf die bürgerlichen Schichten Deutschlands beschränkt, sondern findet sich auch im höfischen Bereich im Westen, wie Wildleutedarstellungen auf burgundischen Tapisserien des 15. Jhdts. oder das berühmte „Ballet des ardents“ am Hofe Karls VI. von Frankreich beweisen. Das Fragment gehört stilistisch der gleichen Gruppe von Bildwirkereien wie die Minneburgteppiche (Kat.-Nr. 523) an, mit denen ihn zahlreiche motivische (Fabeltiere, Zelt) wie auch stilistische Übereinstimmungen verbinden. Insbesondere der großgemusterte Tapetenhintergrund und die Aufgliederung des Bodens in scharf konturierte, kleine runde Hügel, deren jedes eine Blüte einschließt und die kleinen naturalistischen Tiere dazwischen, sind spezielle Eigenheiten dieser Teppiche des Elsaß. Ebenso die nicht gewirkten, sondern eingestickten, manchmal auch gemalten Gesichtszüge. Auch zeitlich gehört der Teppich in unmittelbare Nähe der Minneburgteppiche.

Der Teppich stammt aus der Jung-Sankt-Peterskirche in Straßburg. Im 19. Jhd. gelangte er in die Sammlung des Kanonikus Alexander Straub (1825—1891), 1891 als dessen Legat in das Straßburger Kunstgewerbemuseum. Seit 1939 befindet sich der Teppich im Frauenhausmuseum in Straßburg.

A. SCHRICKER, Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde,

in Repertorium für Kunstwissenschaft 1892, S. 387. — B. KURTH, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, S. 127, 234 f., Taf. 123 c. — H. HAUG, Le Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, in: La Vie en Alsace, Straßburg 1931, Sep. S. 27. — H. GÖBEL, III/1, S. 89.

Straßburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Legat Straub Nr. 125.

## SCHWEIZ, um 1430.

### 527. Wirkteppichfragment mit Liebespaar und Greif.

Wolle und etwas Leinen. 105 × 148 cm.

Der Teppich ist das Fragment einer größeren Komposition mit Liebespaaren und symbolischen Tieren, von der nur mehr ein Paar mit einem Greif und die Dame des nächsten Paares erhalten ist. Spruchbänder erläutern den Inhalt: Die erste Dame: „der, griffe. betuttet. mir. den. list. / dz. rehter. liebe. nim. uf. erden. ist.“ Der Jüngling zur Dame: „Schone. frouwe. begnodent. mich. in. rehter. liebe.“ Von dem Spruch der rechten Dame sind nur mehr die Worte „wer. nit. wil. sin. am . . .“ vorhanden. Charakteristisch ist vor allem der erste Spruch mit der Klage, daß es auf dieser Erde keine wahre Liebe mehr gibt und dem Hinweis auf den Greif, dessen unmittelbare Bedeutung für den Inhalt damit besonders betont wird; der gelb- und rotbraune Greif war Symbol der Untreue und Unkeuschheit. Die Resignation und Klage über enttäuschte und verschmähte Liebe zieht sich als ein immer wieder variiertes Motiv durch die Schweizer Bildteppiche profanen Inhalts. Sie ist Ausdruck der gleichen pessimistischen, der Welt überdrüssigen Stimmung, die auch in zahlreichen Wildleuteallegorien sich findet und einen Grundzug der spätmittelalterlichen Lebens- und Weltauffassung darstellt.

Den streng flächengebundenen Charakter, der allen Schweizer Arbeiten eignet, betont insbesondere das Granatapfelmuster des Hintergrundes, das hier den sonst gebräuchlichen Rankendekor ersetzt. Die Verwendung eines Seidenstoffmusters unterstreicht den „textilen Charakter“ des Teppichs und bildet zugleich einen künstlerisch wirkamen Gegensatz zu dem blumenbesetzten Bodenstreifen.

Vielfältige Übereinstimmungen — motivisch wie stilistisch — verbinden den Teppich mit zahlreichen Wirkereien, deren Entstehung in der Schweiz (mit dem Zentrum Basel) gesichert ist, so daß an seiner Herkunft aus diesem Kunstkreis nicht zu zweifeln ist. Stilistisch gehört das Werk zwischen die beiden Hauptgruppen der Schweizer Minne- und Wildleuteteppiche, deren letztere im dritten Viertel des

15. Jhdts. ihre Blütezeit besaß. Eine Einordnung zwischen diese Arbeiten wie auch der fortgeschrittene Stil der Figuren und die reiche und feine Behandlung des Rasengrundes machen die Entstehung des Werkes schon um die Mitte des 15. Jhdts. wahrscheinlich. Nicht unbedeutend mag dafür auch sein, daß die Ausgestaltung des Hintergrundes mit einem Granatapfelmuster auch in einigen Nürnberger Arbeiten der Jahrhundertmitte zu finden ist und — wenn auch deutlich als aufgespannter Vorhang charakterisiert — auch in einem Teppich aus Tournai aus der Zeit um 1460 erscheint (Anbetung der Könige, Bern, Historisches Museum). Künstlerisch wie auch in der Feinheit und Sorgfältigkeit der Ausführung ist der Teppich den besten Schweizer Bildwirkereien zuzuzählen.

Der Teppich stammt aus der Königlichen Kunstkammer in Berlin. Museum Dahlem Berlin 1953, „Kunstgewerbe der Antike und des Mittelalters“.

J. LESSING, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, o. J., Taf. 38. — H. SCHMITZ, Bildteppiche, Berlin 1919, S. 94, Abb. 44. — B. KURTH, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, S. 93 f., 218, Taf. 54. — H. GÖBEL, III/1, S. 30 f., Abb. 14. — R. JAKUES, Deutsche Textilkunst, Berlin 1942, S. 69, Abb. 47. — Ausst.-Kat. „Kunstgewerbe der Antike und des Mittelalters“, Museum Dahlem Berlin 1953, Nr. 113, Taf. 12. — D. HEINZ, Europäische Wandteppiche I, Braunschweig 1962, S. 135, Abb. 87.

Ehemals Staatliche Museen Berlin, Kunstgewerbemuseum,  
Inv.-Nr. K. 6211.

### III. STICKEREI

#### BÖHMEN (?), um 1400.

##### 528. Kaselkreuz.

Tafel 99

Seide und Gold auf Leinen. 113 × 64,5 cm.

Die Stickerei gehört in ihrer reichen Komposition und feinen Ausführung zu den schönsten Beispielen kirchlicher Stickerei um 1400. Drei Szenen sind in das Kreuz, das ursprünglich den Rückenteil einer Kasel zierte, so harmonisch komponiert, daß insbesondere in dem



oberen Teil mit den Kreuzarmen eine völlig einheitlich geschlossene Bildwirkung entsteht. In schmalen, hochrechteckigen Feldern stehen die Verkündigung und die Heimsuchung übereinander im Stamm des Kreuzes; den Schnittpunkt der Arme nimmt als Zentralfigur die sitzende Madonna mit Kind unter reicher Baldachinarchitektur ein, die sich den von links nahenden Heiligen Drei Königen zuwendet; das entsprechende rechte Seitenfeld ist dem hl. Joseph und den Hirten als bescheidenen Zuschauern gewidmet. Dem in der spätmittelalterlichen Kunst so vielfach begegnenden Streben, heiliges Geschehen auch rein menschlich gefühlsmäßig zu erfassen und wiederzugeben und mit vielen Details anschaulich zu machen, bot das Thema der Anbetung der Könige besonders reiche Entfaltungsmöglichkeit. Seit dem 13. Jhdt. war das wichtigste Moment der Szene statt des Heranbringens der Gaben die Verehrung und Anbetung des Kindes geworden, wobei der älteste der Könige kniend und ohne Krone sein Geschenk darbringt. Die in den früheren Darstellungen zum Segensgestus erhobene Rechte des Christkinds greift nun freudig nach dem goldenen Gefäß. Reicher Prunk entfaltet sich in den Gewändern der Könige, genrehafte Motive finden sich bei der Darstellung des hl. Joseph oder auch des Gefolges der Könige. Zu der immer reicheren Ausgestaltung gerade dieses Themas lieferten zweifellos die vielen Dreikönigsspiele zahlreiche Anregungen. Hier sitzt Maria — wenn gleich von einem Baldachin überdacht — auf einem zugedeckten Bett, gleichsam als fände die Anbetung der Könige in der intimen Sphäre eines Schlafgemaches statt. Derselbe Zug zur Verschmelzung von Heiligem und rein Menschlichem prägt auch die Ausgestaltung der Verkündigungs- und Heimsuchungsszene. In allem aber äußert sich das Gefühlsmäßige in der verhaltenen stillen Art, die die Kunst an der Wende des 14. zum 15. Jhdt. immer wieder kennzeichnet.

Die figurale Seidenstickerei sucht und findet in der Gotik den Anschluß an die gleichzeitige Malerei. Sie wirkt darum stilistisch zu meist wesentlich fortschrittlicher als etwa die viel konservativere Leinenstickerei der gleichen Zeit. In ihrem Streben nach malerischer Ausgestaltung erreicht die gotische Stickerei größte Feinheit und vollendete Technik.

Die Verwendung der Stickerei auf kirchlichen Gewändern erfährt in der Gotik jedoch eine wesentliche Einschränkung. Die ganze Gewandfläche deckender Stickereischmuck wird nun zur Seltenheit (wie etwa der burgundische Ornat), im allgemeinen beschränkt sich die Ausschmückung mit Bildern auf die Kaselstäbe oder Kaselkreuze, die — gesondert gearbeitet — dem Stoff des Meßgewandes aufgesetzt

werden. Zweifellos hängt diese Einschränkung des Stickereidekors mit der Tatsache zusammen, daß seit dem 14. Jhdt. in steigendem Maß reichgemusterte italienische Seidenstoffe für die Paramente auch nördlich der Alpen verwendet wurden, zu deren Effekt die Stickerei nur einen zusätzlichen Akzent gab.

Der reich drapierte und ausladende Fluß der Gewandfalten wie auch der Stil der Figuren reihen die Stickerei in die Kunst um 1400 zweifelsfrei ein. Schwierig gestaltet sich dagegen die örtliche Zuordnung des Werkes. England, der Mittelrhein oder Burgund und zuletzt Böhmen wurden als Herkunftsgebiete genannt, wobei die Zuordnung zur englischen Kunst sicher die geringste Wahrscheinlichkeit für sich hat. Zweifellos hat das Werk seine künstlerischen Anregungen einem Zentrum der Malerei zu verdanken. Allein die starke Vermischung und Durchdringung von Formelementen des französischen wie des böhmischen Kunstkreises mit ihrer weiten Ausstrahlung läßt eine klare Zuschreibung des Werkes äußerst schwierig erscheinen. Die schlanken eleganten Figuren der beiden stehenden Könige lassen eher an westliche Vorbilder denken, jedoch die sonst zu beobachtende gewisse Breite und Schwere der Gewänder, wie die Typen der Figuren (etwa des hl. Joseph oder der Hirten) machen eine Entstehung im böhmischen Kunstkreis wahrscheinlich.

Das Stück stammt aus der Slg. Martin Le Roy. Im Jahre 1956 gelangte es als Legat von Marquet de Vasselot in den Besitz des Louvre.

J. J. MARQUET DE VASSELLOT, Catalogue de la Collection Martin Le Roy, 1908, IV, Nr. 1, Taf. 1. — G. MIGEON, Les arts du tissu, Paris 1909, S. 139, 141. — H. KOHLHAUSSEN, Gotisches Kunstgewerbe, in: Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. v. H. Th. Bossert, V, Berlin 1932, S. 447 mit Abb. — P. VERLET, Département des objets d'art, Nouvelles acquisitions, in: Revue des Arts 1957, S. 125, Abb. 1.

Paris, Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.-Nr. OA 9943.

## **BRAUNSCHWEIG, Ende 14. Jahrhundert.**

### **529. Gestickte Decke mit Bildern aus der Margaretenlegende.**

Seide und Leinen auf Leinen. 130 × 85 cm.

Die heute erhaltenen sechs Bildfelder bilden den Rest einer großen gestickten Decke; es fehlen mehrere Szenen wie auch der rechte seitliche Abschluß. Auch die Reihenfolge der Felder ist nicht mehr die alte und richtige. (Diese Veränderung dürfte wohl von einer durch-

greifenden Restaurierung aus dem Jahr 1871 herkommen, ebenso wie die roten Bänder, die die Felder voneinander trennen.)

Nach der Legende der hl. Margareta, die im Abendland vor allem durch die „Legenda aurea“ des Genueser Erzbischofs Jacobus a Voragine (1230—1298) bekannt und verbreitet wurde, müßte die Reihenfolge der Bilder folgende sein:

1. Der heidnische Präfekt von Antiochia in Pisidien, Olybrius, begegnet der 15jährigen Margareta, die die Schafe ihrer Amme hütet (unten links).
2. Margareta weist den Heiratsantrag des Olybrius zurück und bekennt sich zum Christentum (Mitte rechts).
3. Margareta im Gespräch mit dem Teufel, in Gestalt eines Mannes (unten rechts).
4. Die Geißelung der hl. Margareta (Mitte links).
5. Margareta wird im Wasserfaß gemartert (oben links).
6. Olybrius befiehlt, Margareta zu enthaupten (oben rechts).

Es fehlen vor allem die Enthauptung und die ikonographisch wichtige Szene mit dem Drachen, der das geläufigste Attribut der Heiligen darstellt. Die hl. Margareta gehört sowohl zu den 14 Nothelfern wie auch zu den vier *Virgines capitales* (Barbara, Dorothea, Katharina und Margareta).

Jede Darstellung ist von einer von Hirschen ausgehenden Ranke aus Eichenlaub umgeben, die drei gekrönte Vögel und in den Ecken zwei Strauße mit Hufeisen im Schnabel trägt. Die Wellenranke des Randstreifens umschließt in jedem Bogen einen Pelikan, der seine Brust aufreißt, um mit seinem Blut die Jungen zu nähren. Diese Ausgestaltung der Rahmung wie der Ranken im Feld ist für die Braunschweiger Arbeiten besonders charakteristisch.

Die Ausführung der Stickerei in versetztem geraden Gobelinstick ist die für die Seidenstickerei gebräuchliche. Die Gesichtszüge sind in Leinengarn in versetztem schrägen Gobelinstick gearbeitet.

Die Decke stellt ein charakteristisches Werk der insbesondere in den Frauenklöstern in Deutschland nördlich des Harzrandes in hoher Blüte stehenden Nadelkunst dar. Die Tradition einer reichen Stickkunst auch großen Formates läßt sich hier von der Romantik bis zum Ende der Spätgotik verfolgen.

Für die Datierung des Werkes in die Zeit um 1400 sprechen insbesondere die Trachten wie auch die charakteristische Frisur der hl. Margareta.

Die Stickerei wurde 1870 aus dem Nachlaß des Amtmannes Hohnstein in Braunschweig erworben.

M. SCHUETTE, Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters, II, Leipzig 1930, S. 21 f., Taf. 14 und 15. — B. BILZER und R. HAGEN, Städtisches Museum Braunschweig, ein Überblick über die Sammlungen, Braunschweig 1961, S. 42, Taf. S. 46.

Braunschweig, Städtisches Museum, Inv.-Nr. Tex. 308.

## DEUTSCH, NIEDERSACHSEN, 2. Hälfte 14. Jahrhundert.

### 530. Altartuch.

Tafel 97

Seide, etwas Leinen und Gold auf Leinen. 139 × 246 cm.

Obwohl diese Stickerei heute nur mehr fragmentarisch erhalten ist, ermöglicht es ein zweites, 16 Bilder umfassendes Stück, die gesamte ursprüngliche Anlage des Bilderzyklus zu rekonstruieren. Im ganzen umfaßt das Tuch 38 Darstellungen, deren Anordnung und Reihenfolge bereits für die Verwendung auf dem Altartisch berechnet war: Im mittleren Hauptteil sind 26 Bilder, die unmittelbar auf die Passion und die Erlösung Bezug nehmen, um die zwei Felder einnehmende Kreuzigung gruppiert. Die beiden seitlich vom Altar herabhängenden Teile zeigen — um 90 Grad gedreht — je 6 Bilder aus dem Christusleben vor Beginn der Passion. Der ursprüngliche Bestand umfaßte folgende Szenen:

#### Linker Seitenteil: Obere Reihe

Verkündigung  
Geburt Christi  
Beschneidung

#### Untere Reihe

Anbetung der Könige  
Darbringung im Tempel  
Flucht nach Ägypten

#### Rechter Seitenteil: Obere Reihe

Der zwölfjährige Jesus im Tempel  
Rückkehr aus dem Tempel (?)  
Taufe Christi

#### Untere Reihe

Versuchung  
Maria Magdalena wäscht Jesus die Füße  
Auferweckung des Lazarus

## Mittelstück: Obere Reihe

Einzug in Jerusalem  
 Vertreibung aus dem Tempel  
 Abendmahl  
 Ölberg  
 Gefangennahme  
 Christus vor Kaiphas  
 Christus vor Herodes  
 Christus vor Pilatus  
 Geißelung

## Mittlere Reihe

Dornenkrönung  
 Kreuztragung  
 Entkleidung  
 Kreuzannagelung  
 Kreuzigung  
 Kreuzabnahme  
 Grablegung  
 Christus im Grabe  
 Auferstehung

## Untere Reihe

Christus in der Vorhölle  
 Christus als Gärtner  
 Emmaus  
 Christus erscheint Thomas  
 Himmelfahrt  
 Pfingstfest  
 Krönung Mariae  
 Jüngstes Gericht.

Am unteren Rand ist ein Fürleger angesetzt, der in Goldstickerei Einzelfiguren von Heiligen in architektonischer Umrahmung zeigt.

Der eigenartige Rhythmus der Gesamtkomposition ist durch die Engelsfiguren bestimmt, deren Körper die einzelnen Szenen trennen und deren Flügel jede Szene oben wie ein Spitzbogen umschließen. So genau durchdacht wie die Auswahl und Anordnung der Darstellungen ist auch die verschiedene Haltung der Engel: die äußeren seitlichen und die zu Seiten der Kreuzigung wenden sich zur Mitte, die anderen stehen frontal mit gefalteten Händen, die der Seitenteile musizieren. Auch für die farbige Wirkung des Werkes spielen diese



Figuren mit der in jeder Reihe variierten Abfolge von Hellblau, Zinnober und Grün eine wesentliche Rolle. Zweifellos lag der Stickerei ein genaues ikonographisches Programm wie auch ein Entwurf von Künstlerhand zugrunde. Die genaue Aufteilung der Szenen, so daß die Leidens- und Erlösungsgeschichte auf dem Altar, die Kindheit Jesu und die Wunder auf den Seitenteilen stehen, spricht ebenso dafür wie vor allem die eigenartige Darstellung Christi im Grab mit der Erscheinung Gott Vaters in der Mandorla. Die Gegenüberstellung der Grabesruhe Christi mit der Sabbatruhe des Schöpfers war der mittelalterlichen Literatur vertraut: „Unde et dixit: Consummatum est, opus scil. recreationis sicut eadem die consummatum fuit opus creationis et sicut sabbato requievit ab omni opere suo, sic sabbato quievit sepulcro“ (Ludolphus von Sachsen, *Vita Domini nostri Jesu Christi* II c. 66).

Der künstlerische Entwurf erscheint bei dieser Arbeit der Ausführung der Stickerei an Qualität wesentlich überlegen. Diese dürfte wahrscheinlich einem niedersächsischen Frauenkloster ihre Entstehung verdanken. Größe und Anlage der Komposition beweisen, daß das Tuch für besondere Verwendung auf einem großen Altar bestimmt war. Es gehört zweifellos zu den bedeutendsten und interessantesten Werken dieser Art, die uns erhalten geblieben sind.

Der Stil der Figuren wie die Formen der Kleidung sprechen für eine Entstehung der Arbeit in der zweiten Hälfte des 14. Jhdts.

Das Werk stammt aus dem Graalstift in Lüneburg und wurde 1896 für das Museum erworben.

REINECKE, Die kirchliche Abteilung (Führer durch die Sammlungen des Museumsvereins für das Fürstentum Lüneburg), Lüneburg 1911. — M. SCHUETTE, Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters, I, Leipzig 1927, S. 54 f., Taf. 59—61.

Lüneburg, Museumsverein für das Fürstentum Lüneburg,  
Inv.-Nr. II, 234.

## FRANKREICH, 15. Jahrhundert.

531. **Gesticktes Triptychon**, im Mittelteil Schmerzensmann mit Maria und Johannes d. Ev. In den Seitenteilen Johannes d. T. und die hl. Katharina. Tafel 41

Gold, Silber und Seide auf Leinen.  $48 \times 84 \times 9$  cm.

In einem Werk von hoher künstlerischer Qualität und vollendeter Ausführung repräsentiert sich die französische Stickerei in unmittelbarem Zusammenklang mit der gleichzeitigen Malerei und Plastik.

Schon in der äußeren Gestaltung mit beweglichen Seitenteilen wird die Entsprechung zu einem Flügelaltärchen deutlich. Zweifellos diente das Stück ursprünglich als Altaraufsatz. Auch in der reliefmäßigen Tiefe der Stickerei und der kostbaren Oberflächenwirkung nähert sich die Arbeit den französischen Goldemailerarbeiten an. Auffallend ist vor allem die Entsprechung mit dem kleinen Hausaltärchen (Kat.-Nr. 466), das das gleiche ikonographische Programm nur in etwas anderer Anordnung besitzt. Die Darstellung des Schmerzensmannes als Zentralfigur verbindet das Werk mit einer ganzen Reihe französischer Arbeiten der Zeit um 1400 (wie z. B. dem Goldemailwerk in Montalto). Das Bild des Schmerzensmannes, das die Summe des ganzen Vorstellungskomplexes des Leidens und der Erlösung in sich schließt, gelangte in dieser Zeit zu immer größerer Verbreitung und Verehrung. Die sinnfällige Darstellung des Leidens, die aus der mittelalterlichen Leidensmystik erwachsen ist, verbindet sich in der Schmerzensmannndarstellung mit der eucharistischen Vorstellung. Diese Verbindung, die am augenfälligsten in dem Bild der Gregorsmesse sich offenbart, bringt die Darstellung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Meßopfer. Es erscheint der Schmerzensmann daher sowohl in Altarwerken wie auch als Gegenstand privater Andacht. Der ahistorische, aus theologischen Überlegungen erwachsene Typus Christi, der im Grabe stehend seine Wunden und sein Leiden offenbart, war in seinem zuständlichen Charakter zweifellos als Anregung zur Betrachtung besonders geeignet. Diese kontemplative Einstellung, wie auch die tränenreiche Stimmung („die tägliche Taufe der Tränen“) treten besonders deutlich in der im frühen 15. Jhdt. in den nördlichen Niederlanden aufkommenden „Devotio moderna“ hervor, zu deren Vorstellungen sich auch in Frankreich Parallelerscheinungen finden.

Die beiden Heiligen der Seitenteile, Johannes d. T. und Katharina gehören nicht nur zu den beliebtesten Heiligenfiguren des Spätmittelalters, sie könnten im Zusammenhang mit dem Schmerzensmann auch als Hinweis auf den eucharistischen Sinn der Darstellung Bedeutung haben, die bei Johannes durch das Lamm, das „Agnus Dei“, auf das er hinweist, unmittelbar gegeben ist. Die hl. Katharina genoß nicht nur als eine der 14 Nothelfer und der vier Virgines Capitales (vgl. auch Kat.-Nr. 529) besondere Verehrung, sondern auch als Schutzpatronin der Philosophen. Die Verweigerung des Götzenopfers und die Bekehrung von 50 heidnischen Gelehrten in öffentlicher Disputation bilden das Kernstück ihrer Legende.

Im Stil der Figuren prägt sich gegenüber der unter dem Faltenfluß der Gewänder fast verschwindenden Körperstruktur der Zeit um die

Jahrhundertwende bereits eine fortgeschrittenere Auffassung aus, die vor allem in den Gestalten von Maria und Johannes ein gewisses Körpervolumen unter den reichdrapierten Kleidern andeutet. Auch die reichgegliederte Baldachinarchitektur der Umrahmungen macht eine Entstehung in der Zeit um 1420 wahrscheinlich. Die hohe künstlerische Qualität des Werkes läßt die Stickerei stilistisch ganz auf der Höhe der Zeit einordnen. Der Entwurf, der zweifellos auf einen namhaften Künstler zurückgeht und die vollendete Ausführung machen das Triptychon zu einem Hauptwerk der französischen gotischen Stickereikunst.

Das Triptychon stammt aus dem Schatz der Kathedrale von Chartres; zur Zeit der französischen Revolution kam es in die Bibliothek von Chartres, von dort 1899 in das Museum.

Exposition universelle, Histoire du Travail, Paris 1867. Exposition universelle rétrospective, Paris 1889. Exposition universelle rétrospective de l'Art Française, Paris 1900. „La Passion du Christ dans l'Art Française“, Paris 1934, Nr. 399. „Jeanne d'Arc et son temps“, Rouen 1956.

L. MERLET, Catalogue des Reliques et Joyaux de N. D. de Chartres, Chartres 1885. — F. DE MÉLY, Le Trésor de Chartres, Paris 1886, S. XXXII, Taf. III. — G. MIGEON, Les arts du Tissu, Paris 1929, S. 173 mit Abb.

Chartres, Musée, Inv.-Nr. 2886.

## FRANKREICH oder OBERITALIEN, Anfang 15. Jahrhundert.

### 532. Hl. Johannes der Täufer.

Tafel 98

Gold- und Seidenstickerei auf Leinen. 72 × 28 cm.

Komposition und Größe der Figur spricht dafür, daß die Stickerei das Fragment eines großen Antependiums darstellt. Die Einzelfigur des hl. Johannes d. T. erscheint vor einem in kleine Rauten aufgelösten Hintergrund unter einem reich mit Krabben und Kreuzblume geschmückten Kielbogen, das Fliesenmuster der Standfläche deutet eine Nische an und betont damit die räumliche Wirkung der Figur. Bedeutend ist diese Stickerei vor allem durch die Größe der Auffassung. Das ausgreifende Schrittmotiv und die breite großzügige Drapierung des Mantels verleihen der Figur eine innere Monumentalität. Klarheit und Geschlossenheit der Umrißgestaltung verbinden sich mit der feinen malerischen Oberflächengestaltung, der reichen Abschattierung des Gewandes und der lebendigen Wiedergabe des Felles. Läßt die Klarheit und Sicherheit der Körper-

auffassung hier an Werke der Plastik denken, so verbindet die minutiöse Ausführung die Stickerei mit der gleichzeitigen Malerei, deren Wirkung die gotische Stickereikunst nacheifert.

Die Auffassung und Ponderation der Figur, die realistische Durchzeichnung des Kopfes und der Beine machen eine Entstehung des Werkes bereits im zweiten Viertel des 15. Jhdts. wahrscheinlich. Zweifellos gehört dieses, bis jetzt in der Literatur unbekannte Werk zu den ganz bedeutenden Leistungen der gotischen Stickereikunst. Die landschaftliche Zuordnung dieser Arbeit erscheint allerdings äußerst schwierig. Angesichts der Qualität des Entwurfes wie auch der Feinheit und Sicherheit der Ausführung kann nur an die Entstehung im Umkreis einer bedeutenden Malschule und eine Arbeit von erfahrenen geschulten Kräften gedacht werden, obwohl sich keine unmittelbar verwandten Stickereien namhaft machen lassen. Es wäre daher an eine Herkunft aus dem franco-vlämischen Kunstkreis zu denken. Für die Auffassung der Figur mit dem betonten Schrittmotiv finden sich jedoch verwandte Lösungen in Werken, die dem Grenzgebiet der österreichischen und oberitalienischen Kunst entstammen. Auch für die Verbindung von breiter großzügiger Gewanddrapierung mit stark graphischer Durchzeichnung sind hier zahlreiche Parallelen zu finden (zu vergleichen wären etwa die beiden Darstellungen Johannes d. T. auf dem Rauchenbergischen Epitaph in Freising und dem Halleiner Altar in Salzburg). Es könnte sich demnach vielleicht um eine Arbeit aus Trienter Gebiet handeln, für das mit der Stickereifolge des Vigiliuslebens (Dom von Trient) sehr fein ausgeführte Nadelarbeiten am Anfang des 15. Jhdts. gesichert sind (vgl. auch das gleiche Rautenmuster des Goldhintergrundes). Eine Entstehung in diesem Gebiet könnte den eigenartigen Charakter des Werkes, in dem sich fortgeschrittene Körperauffassung und Ruhe und Klarheit des Aufbaues mit nordalpinen Formen verbinden, vielleicht am ehesten erklären.

Aus dem Kunsthandel erworben.

Lyon, Musée Historique des Tissus, Inv.-Nr. 24.054.

## ITALIEN, Ende 14. Jahrhundert.

### 533. Gestickte Mitra.

29 × 29 cm.

Die Mitra repräsentiert die besonders reiche Ausführung der sogenannten „mitrae aurifrisiatae“. Die gesamte Oberfläche einschließlich der Fanones (Bänder) ist mit Stickerei bedeckt, in der sich die hellen

zarten Töne der Seide mit der Wirkung von Silber und Gold verbinden. Auf jeder Seite stehen im Mittelstreifen zwei, im unteren Randstreifen je drei Brustbilder von Heiligen in miteinander verbundenen Medaillons; in die Seitenflächen sind die vier Evangelistensymbole eingefügt. Das Blattwerk, das auf der Mitra die Zwickel zwischen den Medaillons füllt, bildet auf den Fanones vierteilige Rosetten: die Enden der Bänder tragen wieder je zwei Brustbilder von Heiligen.

Die Form des Blattwerks wie der Stil der Figuren weisen die Stickerei dem Ende des 14. Jhdts. zu. Der im Stile etwas rückständige Charakter macht eine Entstehung auch am Anfang des 15. Jhdts. möglich. Auch die zugehörige Lederhülle mit Arabeskendekoration und dem Wappen Papst Martins V. (1417—1431), könnte eine Datierung in das erste Viertel des 15. Jhdts. unterstützen. Die Tradition, die dieses Werk mit dem Seligen Mainardo (11. Jhd.) in Zusammenhang bringt, ist aus stilistischen Gründen mit Sicherheit auszuschließen.

Mostra del tessile nazionale, Rom 1937/38, Nr. 252.

L. SERRA, *Elenco delle opere d'arte mobili della Marche*, in: *Rassegna Marchigiana*, Juli-September 1925. — L. SERRA, *L'Arte nelle Marche II*, 1934, S. 509 f. — *L'antico tessuto d'arte italiano nella Mostra del tessile nazionale*, Rom 1937/38, Nr. 252, S. 23, Abb. 43 bis 45.

Urbino, Capitolo Diocesano.

## SPANIEN, 1393.

### 534. Gesticktes Antependium.

Tafel 100

103 × 240 cm.

Das Antependium trägt unten und in der oberen Abschlußborte je zweimal das Wappen des Abtes Arnaldo de Vilalba, der das Werk 1393 ausführen ließ. Es zeigt den thronenden Christus zwischen den vier Evangelisten, die durch Aufschriften auf ihren Spruchbändern bezeichnet sind: „Mateum“, „Secundum Marcum“, „Secundum Johannem“, „Secundum Lucam“. Christus erscheint in der Majestät seiner apokalyptischen Wiederkunft als Weltenherr und Richter mit dem Kreuznimbus, die Rechte segnend erhoben, während in der Linken die vom Kreuz überhöhte Weltkugel liegt, die die Namen der drei damals bekannten Weltteile trägt „Asia, Europa, Africa“.

Die Stickerei ist im Entwurf wie in der Ausführung von vorzüglicher Qualität. Großzügige Zeichnung der Figuren verbindet sich mit reichster Drapierung und Faltengebung der Gewänder, die breit am



Boden ausfließen. Die Bedeutung und Wirkung der Einzelfiguren, insbesondere der monumentalen Darstellung Christi auf dem mit Fialen bekrönten Thron wird durch den einheitlich roten Grund, dessen freie Fläche nur einzelne Blütenzweige trägt, besonders gesteigert. Wie bei plastischen Werken erscheinen die vier Evangelistenfiguren jede auf eine sechskantige Platte gestellt, die den Gestalten nicht nur eine sichere Standfläche bieten, sondern ebenso wie die perspektivische Zeichnung des Thrones die plastische Wirkung heben.

Entsprechend der Anordnung der Einzelfiguren vor glattem Grund sind diese jede für sich gearbeitet und appliziert. Die Stickerei selbst zeichnet sich durch die minutiöseste Feinheit aus, die den subtilsten Details der Oberflächenwirkung gerecht wird und den ohne Zweifel von einem bedeutenden Maler geschaffenen Entwurf vollgültig wiedergibt. Für die Ausführung des Werkes könnte an Barcelona gedacht werden, das neben Valencia, Toledo und Sevilla das bedeutendste und wahrscheinlich das älteste Zentrum der gotischen Stickerei in Spanien war. Hier sind auch schon früh berufsmäßige Sticker archivalisch nachweisbar. Die außerordentliche Feinheit und Vollendung der Arbeit sprechen ebenso wie der Entwurf dafür, daß das Antependium einem bedeutenden künstlerischen Zentrum entstammt.

Catálogo del Museo de Vich 1893, S. 238, Nr. 1951. — SANCHIS, El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV, in: Revista de Archivos 1917. — A. FLORIANO, El Bordado, in Artes decorativas españolas, Barcelona 1942. — ARTINANO, Catálogo de la Exposición de Tejidos.

Vich, Musée Diocesan.

## SPANIEN, Anfang 15. Jahrhundert.

### 535. Gesticktes Antependium.

Tafel 101

Die gesamte Fläche des Antependiums erfüllt die große bildmäßige Komposition der Auferstehung. Ikonographisch verbindet die Darstellung die beiden im Abendland für die Illustration des Ostermorgens entstandenen Bildtypen miteinander: Den Besuch der drei Marien am Grabe und den mit der Kreuzfahne aus dem Sarkophag emporsteigenden Christus. Da die Auferstehung selbst keine Zeugen besaß und darum in den Evangelien nicht beschrieben ist, vertrat in den alten abendländischen Bildzyklen, die sich an den Schrifttext halten, zumeist das Bild der drei Frauen am Grabe und die Erscheinung des Engels die eigentliche Auferstehungsszene, da es

die unmittelbare Illustration des Evangeliums vom Ostersonntag darstellt. Der aus dem Sarkophag heraussteigende Auferstandene mit der Kreuzfahne ist in der nördlichen Kunst in der Romanik zum festgeprägten Bildtypus geworden und bildet bis zum Ende des 15. Jhdts. das in den Grundzügen unveränderte Hauptmotiv der Auferstehungsbilder. In eigenartig „erzählender“ Form sind hier beide Bildgedanken miteinander vereinigt: Durch Felsgruppen und Bäume von der Mittelszene getrennt nahen von beiden Seiten die Frauen, während Christus dem Grab entsteigt.

Künstlerisch gehört die Stickerei zu den bedeutenden Arbeiten der gotischen Nadelkunst, für deren Entwurf man auf die Hand eines Malers schließen muß, auch wenn es kaum je möglich ist, den Namen des Entwerfenden mit Sicherheit zu bestimmen. Die fruchtbare Auseinandersetzung mit der gleichzeitigen Malerei bestimmt seit dem 14. Jhd. den künstlerischen Aufstieg der Stickerei wie auch der Tapisserie. Gerade dieses Werk zeigt mit besonderer Deutlichkeit den Zusammenhang zwischen Bildstickerei und Bildwirkerei, die nicht nur ihre Anregungen aus den gleichen Quellen schöpften, sondern zuweilen auch zu verwandten Lösungen der Umsetzung des Vorbildes gelangten. Insbesondere die Gestaltung des Terrains, die eigenartigen Felspartien, die genau durchgezeichneten einzelnen Pflanzen, die Blumen, die sich in den einfarbigen Fond hineinranken, wie auch die gekräuselten Wolkenbänder sind Formen, die in den franco-flämischen Tapisserien an der Wende des 14. zum 15. Jhd. immer wieder begegnen. Als besonders interessantes Vergleichsbeispiel für die Mittelgruppe ist der Teppich mit der Auferstehung Christi — mit Seide und Gold durchwirkt! — zu bezeichnen, der zu den frühen Arbeiten aus Arras vom Anfang des 15. Jhdts. gehört (Paris, Musée de Cluny). Die stilistische Verwandtschaft dieser Stickerei mit franco-flämischen Werken weist auf den Kunstkreis um König Alphons V. von Aragon (1396—1445), dessen besonderes Interesse für niederländische Kunst bekannt ist. Ein direkter Zusammenhang könnte hier durch die Person Dalmacios de Mur gegeben sein, der am Hof Alphons V. in besonderer Gunst stand und mehrmals Gesandter war. Vor seiner Erhebung zum Erzbischof von Zaragoza, deren Kathedrale er 1456 testamentarisch die beiden berühmten Passionsteppiche (Arras um 1420) vermachte, war Dalmacio de Mur Bischof von Gerona. Das ebenso interessante wie bedeutende Werk bildet ein Zeugnis für die Wirkung der franco-flämischen Kunst in Spanien am Anfang des 15. Jhdts. auch in der Stickereikunst.

Gerona, St. Félix.

## UNGARN, Anfang 15. Jahrhundert.

### 536. Abzeichen der ritterlichen ungarischen „Gesellschaft vom Drachen“.

Seide und Gold. 26 × 37 cm.

Die Stickerei ist ein Abzeichen der 1408 von König Siegmund von Ungarn (als Kaiser 1410—1437) begründeten „Gesellschaft vom Drachen“. (Zur Bedeutung und Geschichte dieser Gesellschaft vgl. Kat.-Nr. 509). Gestickte Abzeichen wurden sowohl auf breiten über Brust und Schulter gelegten Bändern getragen (vgl. die Miniatur des Oswald v. Wolkenstein, gest. 1443, Kat.-Nr. 195) wie auch auf den Mänteln und Heroldsröcken. Die Größe der Stickerei läßt hier nur an letztere Verwendungsart denken. Die Darstellung des Drachens in der zum Ring geschlossenen Form mit dem Kreuz, das hier auf den am Rücken zusammengelegten Flügeln liegt — als Symbol der Überwindung des Unglaubens und der Hölle durch das Kreuz — entspricht genau den plastischen Ausführungen dieses Zeichens.

Die Stickerei ist reliefmäßig ausgeführt, der ganze Körper des Tieres mit gelegten Goldfäden überdeckt. Diese sind durch verschiedenfarbige Seidenfäden niedergenäht, wodurch sich zugleich die farbige Wirkung wie auch die Abschattierung ergibt. Die über gelegten Goldgrund ausgeführte Seidenstickerei — die Lasurstickerei — gelangte in der Spätgotik zu voller Blüte. Ihre kostbare Oberflächenwirkung machte sie insbesondere zu den reich mit figuralen Darstellungen geschmückten Maßgewändern geeignet. Auch in diesem Werk ergibt sich durch den Zusammenklang von Gold und bunten Seidenfäden eine schillernde Wirkung, die zusammen mit dem Relief die Stickerei dem Effekt von Werken der Goldschmiedekunst annähert.

Die Gründung der Gesellschaft in Ungarn gibt auch den Hinweis auf die Herkunft des Stückes, das demnach nur nach 1408, wohl im ersten Drittel des 15. Jhdts. entstanden ist.

Das Stück befand sich 1860 in der Slg. Martin v. Reider in Bamberg.

J. H. v. HEFNER-ALTENECK und J. B. OBERNETTER, Kunstschätze aus dem Bayerischen Nationalmuseum, o. J., Lieferung XXIII, Bl. 230. — P. GANZ, Die Abzeichen der Ritterorden, Schweizerisches Archiv für Heraldik 1905, S. 57. — E. BASSERMANN-JORDAN, Der Schmuck, Leipzig 1909, S. 87. — H. KOHLHAUSSEN, Geschichte des deutschen Kunsthandwerkes, München 1955, S. 281 f., Abb. 244.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 3792.

**WESTFALEN, 14. Jahrhundert.****537. Altardecke (ehemals Lesepultdecke) aus Soest.**

Leinenstickerei auf Leinengrund. 135 × 428,5 cm.

Die Decke gehört zu den größten und reichsten Arbeiten der westfälischen Leinenstickerei. Enge Übereinstimmung in Komposition und Motiven, wie auch in der technischen Durchführung heben eine Gruppe von Werken deutlich als Arbeiten Westfalens von den gleichzeitigen Stickereien Niedersachsens und des Kölner Gebietes ab. Es handelt sich fast ausschließlich um Lesepultdecken mit weißer Stickerei auf naturfarbenem oder leicht getöntem Leinengrund. Das langgestreckte Format und die Anordnung der Bilder, wobei eines im Gegensinn zu den beiden anderen gerichtet ist, sind durch den Verwendungszweck bestimmt: Ungefähr ein Drittel liegt auf dem Pult, der größere Teil hängt an dessen Rückwand herab. Der an der einen Breitseite angefügte Streifen mit Applikationsstickerei wurde im 15. Jhd. angefügt, wahrscheinlich um das Stück als Altardecke zu verwenden. Auf reichgemustertem Rautendekor erscheinen in den drei durch breite Borten abgegrenzten Feldern Vierpässe mit Kronen in den Zwickeln und eingeschriebenen Kreisen. Im ersten Feld die Verkündigung mit der Umschrift „Ave gracia plena Dominus tecum, benedict(a)“; in den Bogenfeldern oben und unten musizierende Engel, links die hl. Dorothea, rechts die hl. Katharina. Die in den Rauten des Grundes verteilten Buchstaben ergeben wieder den Anfang des Englischen Grußes „Ave Maria gratia plena, Dominus tecum“. Im zweiten Feld Christus und Maria auf dem Thron, „Gloria in excelsis Deo et in terra pax (h)ominibus“, links der hl. Petrus, rechts der hl. Paulus, oben und unten die gleichen Engelsgruppen wie im ersten Feld. Die Buchstaben im Feld ergeben zweimal den deutschen Spruch „Got mot es wolden dat wi i(n) eren alden“ und den Anfang des Textes der im dritten Feld vollständig erscheint „Omnia dat D(omin)u(s) ...“. Im dritten Feld Christus erscheint als Gärtner vor Maria Magdalena „Maria wen sohest du hir Jhesus van Naseret“; seitlich Engel mit Weihrauchfässern, oben und unten musizierende Engel. In den Rauten des Grundes „Omnia dat D(omin)us non habet ergo minus, minus“. An den Schmalseiten reiht sich noch je ein niedriges Feld an, das in einer fortlaufenden Spiralranke auf der einen Seite (nur mehr zum Teil erhalten) die Anbetung der Könige, auf der anderen in kontinuierlicher Darstellung zwei Szenen aus der Ägidiuslegende enthält: (von rechts nach links) König und Bischof reiten zur Jagd, ein Diener hält ihre Pferde, sie knien vor dem hl. Ägidius, zu dem sich die von ihnen



verfolgte Hindin geflüchtet hat. Die seitlichen Ränder, wie die Trennungstreifen zwischen den Hauptbildern, füllen ornamental gestaltete Drachen.

In seiner Größe, wie insbesondere in der Schönheit der Zeichnung und Feinheit der Ausführung gehört die Soester Decke zu den schönsten ihrer Art. Die nahe Verwandtschaft der Werke untereinander macht es wahrscheinlich, daß diese nicht nur im gleichen Gebiet, sondern am gleichen Ort entstanden sind. Mit größter Wahrscheinlichkeit ist hiefür an Münster zu denken. Der stark konservative Zug, der alle diese Werke kennzeichnet, das Nachleben von Formen, die der Spätromanik geläufig sind, wie die Stilisierung der Drachen, lassen an eine klösterliche Werkstatt denken. Einen wichtigen ikonographischen Hinweis bietet das häufige Vorkommen der Ägidiuslegende. Es liegt der Schluß nahe, daß zumindest einige, darunter die Soester Decke, in dem Zisterzienserinnenkloster in Münster, das als einziges Kloster Westfalens dem hl. Ägidius geweiht war, ausgeführt worden sind.

Maßgebend für die künstlerische Gestaltung ist insbesondere die Beziehung zur gleichzeitigen Buchmalerei. Motive wie die in Rauten gesetzten Buchstaben oder Buchstaben in Tierformen scheinen direkt von dort übernommen. Die größere Nähe der Stickereien zur Buchkunst als zur Tafelmalerei läßt sich auch in anderen Gruppen der deutschen Stickkunst der Gotik nachweisen.

Für die zeitliche Einordnung des Stückes, in dem sich altertümliche und hochgotische Formen zu dekorativer Einheit verschmelzen, sind insbesondere die Trachten maßgeblich, wie sie die Bilder der Ägidiusgeschichte zeigen. Danach wie auch nach der Zeichnung der zierlichen schlanken Figuren sind die beiden letzten Jahrzehnte des 14. Jhdts. als Entstehungszeit anzunehmen.

J. LESSING, Wandteppiche und Decken des Mittelalters, Berlin o. J., — ALDENKIRCHEN, in: Bonner Jahrbücher 1885. — H. A. GRÄBKE, Eine westfälische Gruppe gestickter Leinendecken des Mittelalters, in: „Westfalen“, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 1938, S. 185 ff., Abb. 75, 85. — R. JAQUES, Deutsche Textilkunst, Berlin 1942, S. 172, Abb. 110. — H. SCHWARTZ, Soest in seinen Denkmälern, III, 1957, S. 133 f.

Soest, Wiese-Georgs-Kirchengemeinde (Kirche St. Maria zur Wiese).



**WESTFALEN, um 1410—1420.****538. Leseputzdecke aus Xanten.**

Tafel 96

Weißer Leinenstickerei auf gefärbtem Leinengrund. 270 × 60 cm.

Die Decke gehört zusammen mit dem Stück der Wiesenkirche in Soest (Kat.-Nr. 537) zu den bekanntesten und besten Beispielen der westfälischen Leinenstickerei. Ebenso deutlich wie die Verwandtschaft in Anordnung und Aufbau der großen Vierpässe ist auch der wesentlich fortgeschrittenere, freiere Stil dieser Arbeit. Insbesondere in der feinen Gliederung des Grundes mit Eichen- und Blütenranken und dem Dornengeflecht der Umrahmungen wird die Ornamentik des 15. Jhdts. deutlich.

Inhaltlich besitzt die Decke — abgesehen von den zwölf Apostelfiguren in den Rundmedaillons — die Legende der hl. Katharina als einheitliches Thema der Darstellungen. Die Szenen, für die zweifellos wie für so viele Heiligengeschichten die *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine die wichtigste Quelle darstellt, bringen bereits eine spätere, reichere Version der Legende als sie der Genueser Erzbischof im 13. Jhd. aufzeichnete. Vor allem die mystische Verlobung der Heiligen, da das Jesuskind ihr einen Ring reicht, ist erst eine spätere Zutat, die die *Legenda aurea* noch nicht kennt.

Die Darstellungen beginnen in der oberen schmalen Abschlußbordüre: Katharina kommt zu dem Einsiedler Ananias; ihr erscheint die Madonna, sie wird von Ananias bekehrt; sie kniet vor der Madonna, das Jesuskind reicht ihr den Ring. Im 1. Hauptfeld: Katharina verweigert das vom Kaiser geforderte Opfer; im 2.: Katharina im Disput mit zwei heidnischen Gelehrten; im 3.: die von Katharina bekehrten Gelehrten werden verbrannt. Im unteren Randstreifen folgt das Martyrium: Vor den Augen des Kaisers fällt Feuer vom Himmel, das Rad, mit dem sie getötet werden soll, zerbricht und erschlägt einen Henker, im Beisein des Kaisers und zweier Begleiter wird die Heilige enthauptet.

Die halbkreisförmigen Felder der Vierpässe enthalten Engelsfiguren mit Glocken und Weihrauchfässern. Auffallend und für den konservativen Charakter dieser Arbeiten, die offensichtlich immer wieder die gleichen Vorlagen benützten, bezeichnend ist, daß die Umschriften der Hauptbilder gar keine Beziehung zum Inhalt der Szenen besitzen: Im 1. „*Ecce ancilla Domini, fiat michi sec(undum)*“, im 2. „*Gloria in excelsis Deo et in terr(a)*“, im 3. „*Magnificat anima mea Dominum*“. Ebenso wie die Rankendekoration, für die vielleicht niederländische Seidenstickereien Anregungen geliefert haben, spricht

die schwerere, etwas derbe Gestaltung der Figuren, die fest auf dem Boden aufstehen, wie auch die Tracht dafür, daß die Xantener Decke eine Generation später als die Soester entstanden ist, also bereits gegen 1420 anzusetzen ist. Für die Entstehung dieser Stickereien in Münster vgl. Kat.-Nr. 537.

CLEMEN, in: *Kunstdenkmäler der Rheinlande*, I/1891, S. 139. — F. WITTE, *Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein*, Berlin 1932, I, S. 213, Taf. 303. — H. A. GRÄBKE, Eine westfälische Gruppe gestickter Leinendecken des Mittelalters, in: *Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 1936, S. 189 f., Abb. 82. — R. JAQUES, *Deutsche Textilkunst*, Berlin 1942, S. 172 f., Abb. 111.

Xanten, Katholische Kirchengemeinde St. Viktor,  
Inventar Hölker 84.

#### IV. SEIDENWEBEREI

##### ITALIEN, 14. Jahrhundert.

##### 539. Goldbrokat („Mantellina d'oro“).

Seide und Gold. 100 × 170 cm.

Einer alten Tradition zufolge wird dieses Werk als Mantel Kaiser Karls IV. (1316—1378) bezeichnet. In dem Buch von Pater Antonio CAMBRUZZI (1873) wird das Schicksal des Stückes folgendermaßen geschildert: „Anno 1355 D. C. mese di maggio — prima di partire dalla Chiesa, depositò Cesare (per quanto viene asserito da antica tradizione) il manto imperiale in prezioso dono ai SS. Martiri che prima ridotto in un solenne pallio dell'altare, ai nostri tempi da' padri Somaschi è stato più decentemente convertito in pianeta.“ Die hier erwähnte Umgestaltung des Mantels zu einem Antependium und im 19. Jhd. zu einem Meßgewand erklärt zweifellos die vielfache — oft nicht mustergerichte — Zusammensetzung der Stoffteile, die das Stück heute aufweist.

Entgegen dieser Tradition hat die stilistische Beurteilung des Stoffes in der neueren Literatur zu einer wesentlich späteren zeitlichen Einordnung des Stückes geführt. Im Katalog der Textilausstellung in Rom (1937/38) wird es gegen Ende des 15. Jhdts. eingereiht; in der

jüngsten großen Publikation über italienische Textilkunst (1959) hat Santangelo diesen Goldbrokat und den sehr verwandten eines Pluviales der Kathedrale in Genua als zwei der schönsten Schöpfungen der Renaissancetextilkunst bezeichnet.

Die außerordentliche und besondere Wirkung des Stoffes ist durch den Glanz des metallischen Goldfadens (Goldlahn um gelbe Seidenseele) bestimmt, der das in feinsten roter Linienzeichnung geführte Muster nicht leicht erkennen läßt. Das Grundschema der Komposition bilden Spitzovalfelder, deren Ranken an den Berührungsstellen Kronen umschließen. Von diesen breiten Ranken zweigen sie überschneidend in jedes Feld leichtere Gebinde ab, die das Mittelstück — eine Distelblüte — umschließen; auch diese sind wieder von Kronen zusammengehalten. Diese Hauptmotive der Zeichnung sind so reich und dicht mit feinst gezeichnetem Blattwerk umgeben, daß überhaupt kein freier Grund sichtbar bleibt, sondern die gesamte Fläche des Stoffes mit der dichten Zeichnung wie mit einem feinen Netz überzogen wird. Die Freiheit und der Reichtum dieses Musters spricht dafür, in dem Stoff bereits eine sehr fortgeschrittene Ausprägung der italienischen Pflanzenmuster, die unter dem Namen „Granatapfelmuster“ bekannt sind, zu erkennen. Die fortschreitende Entwicklung dieser äußerst variationsfähigen Vegetabilmuster führte in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. zu immer vielteiligeren, detailreichen Mustererschöpfungen. In dieser um die Mitte des 15. Jhdts. einsetzenden neuen Richtung nimmt der Goldbrokat der „Mantellina d'oro“ als eines der hervorragendsten Stücke eine besondere Stellung ein. Für die Ausführung dieses prachtvollen Gewebes wäre vielleicht an die — gerade durch die kostbaren Goldstoffe berühmte — Seidenkunst in Florenz zu denken.

Das Stück befand sich im Besitz der Kirche SS. Vittore e Corona bei Feltre. 1931 wurde es von dort gestohlen, doch bald darauf wiedererlangt und ging in den Besitz des italienischen Staates über, der es der Ca d'Oro in Venedig übergab.

1937/38, Mostra del tessile nazionale, Rom. 1952, La Legenda del filo d'oro, Venedig.

P. A. CAMBRUZZI, Storia di Feltre, 1873, II, S. 9. — L'antico tessuto d'arte italiano nella Mostra del tessile nazionale, Rom 1937/38, Nr. 154, S. 37. — A. SANTANGELO, Tessuti d'arte italiani, Mailand 1959, S. 43 f.

Venedig, Ca d'Oro.

**ITALIEN, um 1400.****540. Kasel.**

Seidensamt mit Gold. 109 × 75 cm.

In ihrer heutigen Form zeigt die Kasel die Spuren verschiedener Umgestaltungen, denen sie im Laufe der Zeit ausgesetzt war. Das aufgesetzte Kreuz der Rückseite trägt eine Reliefstickerei der Zeit nach 1500. Die geschweifte Form ist die der barocken Meßgewänder. Die Art der Verwendung und Zusammenstückelung des Stoffes läßt erkennen, daß die Kasel aus Resten eines älteren Stückes zusammengesetzt wurde. Diese Veränderungen sind um so mehr zu bedauern, als es sich bei dem Samt des Grundstoffes um ein ebenso schönes wie interessantes Beispiel eines frühen Samtbrokates handelt.

Auf dunkelrotem Samtgrund steht das Muster in weißem und dunkelblauem Flor und Gold; es besteht aus zwei regelmäßig miteinander wechselnden Motiven. Aus einem kleinen gekrausten Wolkenband greift ein mit weitem Ärmel bekleideter Arm; die Hand hält an einem Seil mit einem Ring befestigte Ketten, die einmal eine Hebeklaue mit einem würfelförmigen Stein, das andere Mal einen einfachen Bauaufzug tragen. Das Muster scheint damit eine spezielle Beziehung zum Kirchenbau zu besitzen, bei dem die dargestellten Geräte häufige Verwendung fanden. Eine sichere Erklärung für die Bedeutung der Darstellungen läßt sich kaum geben. Es wäre möglich, an einen speziellen Wunsch eines Auftraggebers — etwa eines Bauherrn — zu denken. Nach dem heutigen Zustand der Kasel ist es durchaus denkbar, daß der Stoff ursprünglich eine profane Bestimmung hatte. Die Verwendung von Impresen, Wappenzeichen, Devisen usw. als Stoffmuster läßt sich in den erhaltenen italienischen Stoffen wie auch auf bildlichen Wiedergaben mit zahlreichen Beispielen belegen. Zweifellos gehört der Stoff zu der frühesten Gruppe der reichgemusterten italienischen Samtbrokate. Neben der großen Gruppe der sogenannten „Granatapfelmuster“ finden sich hier, wenn auch in wesentlich geringerer Zahl — Stoffe mit derartigen, ganz speziellen Mustern. Einen genaueren Hinweis auf die zeitliche Bestimmung dieses Stoffes kann ein — vor allem in der gleichen Farbzusammenstellung — sehr ähnlicher Samt geben, dessen Inschrift sich auf den *Ordre de la censure d'espérance et de la cosse de genêt* bezieht (Lyon, Musée historique des Tissus).

Die Kasel wurde vom Kardinal Erzbischof Josef Othmar Ritter von Rauscher (1853—1875) für das zu gründende Diözesanmuseum in Wien angekauft.

Wien, Dom- und Diözesanmuseum, Kat. 1941, Nr. 179.

**ITALIEN (LUCCA ?), Ende 14. Jahrhundert.****541. Seidendecke.**

Seide. 220 × 177 cm.

Die Decke besteht aus zwei großen und vier kleinen Stücken desselben Stoffes, die allerdings nicht mustergerecht zusammengefügt sind. Die ursprüngliche Bestimmung und Verwendung des Stückes läßt sich heute nicht mehr feststellen. Die Decke soll im Kloster Lüne als Bahrtuch gedient haben.

Auf violetter Grund steht — in Reihen versetzt — das regelmäßig sich wiederholende Mustermotiv: Ein Bär richtet sich an einem Baum auf, in dessen Fächerkrone ein Hund kauert; daneben ein herabfliegender Vogel und ein Zweig mit Palmette und sechsblättriger Blüte.

Der Stoff gehört zu einer großen Gruppe von Seidengeweben, die dem führenden italienischen Seidenzentrum des 14. Jhdts., Lucca, zugeschrieben werden. Viele Anregungen zu Einzelmotiven wie auch zu der bewegten, einseitig gerichteten Komposition, hat die italienische Seidenkunst aus dem Osten — sowohl aus dem vorderen Orient wie auch aus China — im Laufe des 14. Jhdts. aufgenommen und verarbeitet. Diese fruchtbare künstlerische Auseinandersetzung, die zur Abwendung von den streng symmetrisch stilisierten Mustern und zu einer wesentlichen Bereicherung des Formenschatzes führte, brachte den spätmittelalterlichen italienischen Seidenstil zu seiner vollen Entfaltung. Die Decke, die zu den größten und besterhaltenen wie auch im Muster schönsten Beispielen dieser Stoffe gehört, repräsentiert bereits eine sehr fortgeschrittene Stufe dieses Stiles, in der die Aufnahme und Verarbeitung fremder Einflüsse bereits zu vollem harmonischen Ausgleich gelangt ist. Wenngleich sich zahlreiche Einzelheiten aus östlichen Vorbildern ableiten lassen — der am Stamm sich aufrichtende Bär ist ein altes iranisches Motiv, der Vogel geht auf den Fong-hoang der chinesischen Kunst zurück —, so ist in der fast bildhaften Auffassung dieser Tiergruppe hier ein Werk ausgeprägt europäischen Charakters daraus geworden. Harmonisch wie die Komposition mit ihrem verhältnismäßig kleinen Musterrapport ist auch die zurückhaltende Farbigkeit: Zweierlei Blau, Schwarzbraun und ganz wenig Weiß und Rot stehen vor violetterm Fond. Der fortgeschrittene, ausgeglichene Stil der Zeichnung kennzeichnet die Decke als ein Spätwerk dieser Luccheser Stoffe, was seine Entstehung bereits gegen Ende des 14. Jhdts. wahrscheinlich macht.

Die Decke stammt aus dem Kloster Lüne.



O. v. FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, II, Berlin 1913, S. 87. — E. MEYER, *Seidendecke, Italien, Ende 14. Jhdt.* (Neuerwerbungen des Museums 1946—1949), in: *Jb. der Hamburger Kunstsammlungen* 1952, S. 73 ff., Abb. 74. — H. J. SCHMIDT, *Alte Seidenstoffe*, Braunschweig 1958, S. 227, 229, Abb. 195.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1949, 75.

## VENEDIG, Mitte 15. Jahrhundert.

### 542. Glockenkasel.

Seide und Gold. 142 × 137 cm.

Die Kasel zeigt in ihrer Form den für die spätgotischen Paramente gebräuchlichen Schnitt, der eine Mittelstellung zwischen den halbkreisförmigen älteren Glockenkaseln und der neuzeitlichen Gestaltung aus zwei nur an den Schultern miteinander verbundenen fast rechteckigen Teilen darstellt. Die eigenartig geschweifte Form der spätmittelalterlichen Kasel ist durch Verkürzen der über den Armen hängenden Teile aus der früheren Form entstanden. Das Stück zeigt die ursprüngliche Form nur im Rückenteil, an der Vorderseite fehlt ein zirka 35 cm hohes Stück an der Länge.

Der Stoff besitzt ein symmetrisch aufgebautes Muster in Gold vor rotem Grund: Sitzende Jagdfalken und Löwen, die in einem Gehege kauende Rehe reißen; knorriges Astwerk, das an seinen Berührungsstellen große Palmetten trägt, bildet Umrahmung und Gerüst der Komposition. Das Muster gehört zu einer verbreiteten Gruppe venezianischer Gewebe des 15. Jhds., die sowohl in den Motiven, wie auch in Musteraufbau und Zeichnung miteinander eng verwandt sind.

Im Gegensatz zu den reichbewegten, jagenden und kämpfenden Tieren der Luccheser Trecentostoffe vertreten die venezianischen Muster eine ausgesprochen beruhigte, schönformige Auffassung der Tierbilder. Die Motive, wie auch ihre Stilisierung sind vollständig europäisch, allein die schräge Rankenführung erinnert oftmals noch an ostasiatische Vorbilder. Die rundgelappten Blätter der Palmetten und die aus Wolken hervorbrechenden Strahlenbündel gehören zu den immer wiederkehrenden Eigenheiten der venezianischen Muster. Das Aufkommen des symmetrischen Musteraufbaues gegenüber den einseitig gerichteten Diagonalranken hat FALKE (*Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913, II, S. 91) mit „Regungen der Frührenaissance“ in Zusammenhang gebracht, die auch in den Stoffmustern zu einer beruhigten ausgeglichenen Komposition streben

und damit den bewegten unruhigen Trecentostil verdrängen. Gerade in den venezianischen Stoffen bleiben dabei die Einzelmotive fast unverändert. Der Stoff gehört demnach bereits zu der späteren Gruppe der venezianischen Tiermuster, was seine Entstehung bereits um die Mitte des 15. Jhdts. wahrscheinlich macht.

Die Kasel wurde 1911 vom Museum erworben.

Die Kasel selbst ist unpubliziert. Zunächst verwandte Stoffe, nur mit ganz geringfügigen Abwandlungen unter anderen: M. DREGER, *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*, Wien 1904, Taf. 137. — O. v. FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913, Abb. 477. — A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte Italiani*, Mailand 1959, Taf. 29.

Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst,  
Inv.-Nr. T 2910.

Bezüglich der ZEUGDRUCKE vgl. Kat.-Nr. 332 und 333.

## KRIEGSKLEID UND WAFFE UM 1400

Durch die Kleidung versucht der Mensch seine Erscheinung im Sinne wechselnder Idealvorstellungen zu korrigieren. Das Kostüm ist daher ein stets zuverlässiger Spiegel der formalen Absichten und der geistigen Haltung eines Zeitalters. Im Mittelalter wird das Wesen der Mode eindeutig vom Manne bestimmt. Den gesellschaftlich führenden Stand bildeten die aristokratischen Berufskrieger. Für sie hatte das Kriegskleid, das zur Ziviltracht in engster Beziehung stand, besondere Bedeutung.

Welche gewaltige Rolle in der Kunst um 1400 Kostüm, Tracht und Mode spielen, davon geben Malerei und Bildnerei jenes Zeitraumes sprechende Kunde. Man wendet sich der Wirklichkeit mit einer nicht dagewesenen Eindringlichkeit zu. Man schildert Umgebung und Umwelt und alle optischen Reize mit unerhörter Hingabe. Die faszinierende äußere Erscheinung der Dargestellten — wie sie sich tragen, wie sie sich in ihren Kleidern und Rüstungen gehaben und bewegen — das allerdings haben die großen Meister der Malerei bei all ihrer Gestaltungs- und Schilderungskraft nicht auch noch erfunden. Das übernimmt die sogenannte „hohe Kunst“ aus der umgebenden Tatsächlichkeit. Das haben die „Modeschöpfer“ aus dem Zeitgeist heraus aufgebracht und die Träger in Gebrauch gesetzt.

Jahrhundertlang hatten Tradition und Ruhe, Gleichmaß und Zurückhaltung die Kleidung, Ausstattung und Ausrüstung beherrscht. Die auf spätantiker Überlieferung beruhende früh- und hochmittelalterliche Stilgebung (die Romanik, mit der im Kostüm bis 1250 zu rechnen ist), ebenso die erste allgemein-europäisch verbindliche Gotik (bis etwa 1330) betonten — allerdings in abgewandelter Weise — Würde, Adel, Einfachheit und Größe. Hemdartig geschnittene, weit und lang fallende Röcke und einfache Strumpfhosen aus Stoff, beim Kriegskleid aus Ringelpanzer, ließen in ihrer aufs Monumentale gerichteten Formgesinnung nicht die Vielfalt der Ausdruckscharaktere zu, die bald danach entfesselt hereinbricht.

Um 1330 hatte dies, gesamt-europäisch gesprochen, bereits begonnen. Man wächst aus der Schönlinigkeit, aus dem Schwung in der Fläche heraus. Seitdem ist die Auffassung von der Dreidimensionalität des Körperlichen trotz aller Rückzüge nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Wie sich die Plastik von der Wand löst, sich aus der architektonischen Bindung befreit, wie sie sich losmacht von der Ausschließlichkeit des Religiösen, von dem Zwang und der Verbindlichkeit des Kirchlichen, so strebt auch das Eisenkleid des Ritters nach Verselbständigung und Geschlossenheit, Tiefen- und Rundwirkung.

Von Generation zu Generation verändern sich nunmehr die Vorzeichen. Immer neue Wellen kommen heran. Dabei sind die Experimente nicht nur formaler, geschmacklicher und modischer Natur, sondern gerade im Kriegskleid von höchster technischer Bedeutung. In der Kleidermode vergehen viele Anregungen und Lösungen, so wie sie aufgetaucht sind. Anderes aus jenem Zeitraum erweist sich als neue „Erfindung“ von höchster Lebenskraft, deren unangefochtene Herrschaft bis heute dauert. Dazu zählt z. B. die umwälzende Neuerung der vorn „aufgeschnittenen“ und durchgeknöpften Jacke (*schecke, pourpoint*) ab etwa 1360, des Urtypus unserer Herrenweste und Sakkotracht.

Im Zeitraum um 1400 haben wir es mit einem höchst aktiven, wechselfreudigen und lebendigen Geist zu tun. Er führt die kämpferische Auseinandersetzung des Mittelalters und der Neuzeit. Sieg und Niederlage, Scheinerfolg und Rückschlag, Vorwegnahmen und Wiederbelebungen wechseln einander ab. All das wird in bereicherten Ausdrucksnuancen greifbar. Das Auf und Ab, die Unruhe der Geister, das Experimentieren in der Mode macht den ganzen Reiz der Epoche aus.

Die umwälzend neue Art der Plattenpanzerung wird nicht in einem einzigen großen Wurf erreicht. Gerade um 1375 bilden die großen Kulturnationen Europas völkische Besonderheiten in der Schutzwaffe, in der Harnischtracht aus. Letztlich marschieren sie auf das gemeinsame abendländische Ziel zu, nur mit verschiedener Intensität und Folgerichtigkeit. Die Italiener (und mit ihnen die Engländer, deren Rüstungen italienischer Import sind) stehen am weitesten voran. Sie sind am entschlossensten. Als wahre Bildhauer formen sie, indem sie konsequent einen Rüstungsteil nach dem anderen hinzuerfinden, feste, vollkommene Stahlhüllen, funktionelle Kriegsmaschinen von reinster Sachlichkeit, die ihre Schönheit aus dem Zweckhaften beziehen. Spanier und Franzosen sind am tradi-

tionellsten, sie sind am schwersten in diese Richtung zu bewegen. Die Deutschen sind am eigenwilligsten, sie leben am längsten in eigenen, unendlich weiter gesponnenen Zwischenlösungen zwischen flutenden Massen und klarer Verfestigung.

So viel ersehen wir aus den Bildquellen. Hinzu tritt der Bestand an erhaltenen Denkmälern, der in seiner greifbaren Originalität und seiner dokumentarischen Bedeutsamkeit unersetzlich und wesentlich ist als Zeugnis, und zwar technischer, historischer und nicht zuletzt künstlerischer Natur. Es ist gewiß nicht viel, was aus jener Epoche Europas an originalen Waffen heute noch vorhanden ist. Die Zeit des freudvollen Sammels und Bewahrens künstlerischer Werte, historischer Gedenkstücke, origineller Seltenheiten war kaum angebrochen. Auch ist der Stahl-Harnisch erst in Ausbildung begriffen. Noch ist er nichts Ganzes, Geschlossenes, ohne seinen lebendigen Träger „Darstellbares“. Seine vielfältigen textilen Teile sind überdies fast ausnahmslos dem Verderb anheimgefallen, haben sich in Staub aufgelöst.

Bezeichnenderweise ist der Helm noch am besten vertreten. Er ist das älteste Element starren Körperschutzes. Er deckt nicht nur den edelsten Körperteil, er ist, wie Kopfform und Gesichtszüge, die er umkleidet, symbolisierender individueller Ausdruck, stilisierende Umschreibung dessen, was der kämpfende Mann sein und darstellen will. Diese eigenständigen und wechsellvollen „Verkleidungsformen“ des Hauptes haben das Interesse der Mit- und Nachwelt hervorgerufen. Aus ihnen läßt sich mehr und Deutlicheres für die Erkenntnis ihrer Zeit ablesen als aus den Zufallsfunden von damaligen Harnisch-Einzelteilen, die noch kaum eine organische Einheit bildeten, die wahrscheinlich von verschiedenen Herstellern stammten und vom Träger kombiniert wurden, wie der Mann auch heute noch seinen Zivilanzug einem Dutzend von Produzenten verdankt, deren Erzeugnisse er nach eigener Wahl sich zusammenstellt.

Die Helme sind die fertigsten Formen, aus Stahl geschlagene vollendete plastische Kunstwerke, in feinsten Einzelheiten stets wechselnde Gestaltungen von großer Ausdruckskraft. In so früher Zeit bereits bewegen sie sich auf der Höhe untadeliger, ja unübertroffener technischer Fertigung. Ihre Meister verfolgen und lenken zugleich alle Zeitströmungen und Geschmacksrichtungen. Was sie wollen, wissen sie in drei Dimensionen zu verwirklichen. So entsteht eine ganze Skala zeitlich und örtlich unterschiedener Ausprägungen rund um die allgemein verbindlichen Grund- und Urformen wie Eisenhut, Beckenhaube ohne Visier, Beckenhaube mit



Visier. Diese einfachen, aber höchst konzentrierten und mit Spannung geladenen Formen entwickeln die Qualitäten ihrer zweckhaften, sachlichen Schönheit in der Bewegung, beim Anfassen und Drehen, Öffnen und Schließen.

In Chartres, ganz unvergleichlich aber in der Südtiroler Churburg haben sich Körperschutzteile aus der Zeit vor und um 1400 erhalten, die sich wenigstens zu Fragmenten von Kriegskleidern aus Stahlplatten zusammenfügen lassen — bis dann der erste nahezu vollständig überlieferte, geschlossene Plattenharnisch im einzigartigen Churburger Exemplar um 1420 vor uns steht. Und schon ahnt man, was in hundert, was in zweihundert Jahren an Evolutionen von diesem „Thema“: technische und zugleich künstlerische Gestaltung einer aus starrem Rohstoff, aber doch ganz beweglich gebildeten Körperhülle, zu erwarten sein wird.

Rundum aber wogten, wie es die Bildquellen zeigen — den starren Kern, das Gerüst umspielend, verschleiern, oft nahezu verkleidend — die breiten, wallenden, wehenden Stoffmassen. Jugendlich, fast kindlich ist dem modischen Zeitideal entsprechend der Typus der Dargestellten. Zart und frühlingshaft sind die Farben der Gewänder, leuchtend in ihren Tönungen wie die sonnenhelle Atmosphäre. Eine innige Heiterkeit liegt über der Erscheinung des Menschen in seiner zeitgemäßen Gewandung. Sie vereinigt wogende Faltenkaskaden, flatternde, lappig ausgeschnittene Säume, glitzernden Schmuck. Großen Hüten und weiten Ärmeln stehen knappe Jacken, anliegende Hosen und spitze Schuhe kontrastierend gegenüber.

Der phantastische Reichtum, das Poetische und Bizarre der Kleidung eben dieser Epoche hat die Nachwelt so tief beeindruckt, daß heute noch die Märchenfiguren König und Königin, erlösender Ritter, Prinz und Zwerg, Züge ihres Erscheinungsbildes tragen.

Was bei der Kleidermode das Accessoir, das modische Zubehör ausmacht, bildet beim Ritter alles das, was er über die Körperschutzbewaffnung hinaus bei sich trägt: Schwert und Dolch, Schild und Helmzier, Lanze und Fähnlein von vielfältiger Pracht. Zu seiner Erscheinung gehört außerdem unerläßlich das kostbar gerüstete und ausgestattete Pferd, dessen Sattel geschnitzt und bemalt, dessen Zaumzeug emailliert und vergoldet ist. Auch das Pferd trägt auf sich einen phantastischen Schmuck an wehenden Stoffdecken und Riemenzeug.

Von alldem ist uns infolge der Empfindlichkeit des Materials noch viel weniger erhalten geblieben als von der großplastischen, monumentalen Kunst der Plattner. Aus spärlichen Überresten und aus

anschaulicher Bildüberlieferung wird dennoch offenbar, daß sich kaum jemals eine Generation dem menschlichen Schmuckbedürfnis so ungehemmt hingeben hat wie die um 1400.

Wien

Bruno Thomas und Ortwin Gamber

# ABKÜRZUNGEN für LITERATURZITATE

BLAIR, European Armour = C. Blair, European Armour, London 1958. — BOEHEIM, Album I und II = W. Boeheim, Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1894, I und Wien 1898, II. — BOEHEIM, Waffenkunde = W. Boeheim, Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1890. — GAMBER, Stilgeschichte I = O. Gamber, Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440, in: Jb. Kh. S., Wien 1953, S. 53 ff. — GAMBER, Stilgeschichte II = O. Gamber, Stilgeschichte des Plattenharnisches von 1440 bis 1510, in: Jb. Kh. S., Wien 1955, S. 31 ff. — Kat. WS., Wien 1936 = A. Grosz-B. Thomas, Katalog der Waffensammlung in der Neuen Burg, Wien 1936. — LAKING, Record I und II = G. F. Laking, A Record of European Armour and Arms, London 1920, I und II. — THOMAS-GAMBER, Armatura Milanese = B. Thomas-O. Gamber, L'Arte Milanese dell' Armatura, in: Storia di Milano, Mailand 1958, XI, S. 699 ff. — TRAPP, Churburg = O. Trapp, Die Churburger Rüstkammer, London 1929.

## WAFFEN

### DEUTSCH, um 1400—1410.

#### 543. Hundsgugel.

Stahl. Höhe: 27 cm, Gewicht: 1,2 kg.

Zwiebelförmig zugespitzte Helmglocke mit Kloben für den Panzerkragen und mit Futterlöchern. Einhakbares Klappvisier mit drehbarer Sicherung. Originale Bläuing.

Schönstes Exemplar des deutschen Hundsgugeltypus mit Klappvisier. Die elegant geschwungene Umrißlinie der Glocke ist bezeichnend für die Entstehungszeit im ersten Jahrzehnt des 15. Jhdts.

LAKING, Record I, S. 244, Fig. 284 f. — G. KOHLHAUSSEN, Kunstsammlungen der Feste Coburg, Coburg o. J., S. 26, Abb. S. 29. — BLAIR, European Armour, S. 194, Abb. 71. — Zur Datierung siehe GAMBER, Stilgeschichte I, S. 63, Abb. 69.

Veste Coburg, Kunstsammlungen.

### DEUTSCH-BURGUNDISCH, um 1430.

#### 544. Eisenhut.

Stahl. Höhe: 26,5 cm.

Kopfteil mit schraubenartig getriebenen Graten und große abfallende Krempe aus einem Stück. Scheitelloch für Helmzier und Nietlöcher für das Helmfutter. Die großformige, ausladende Gestaltung dieses Helms spricht für eine Datierung in die erste Hälfte des 15. Jhdts. Das Motiv spiralig angeordneter Linienzüge erscheint um 1430.

Aus der Sammlung Oberst C. Rössman, dann Maurice de Talleyrand-Périgord, Duc de Dino, Paris.

C. A. Baron de COSSON, Le cabinet d'armes de... Duc de Dino, Paris 1901, S. 24, Nr. B. 8, Taf. 7. — LAKING, Record II, S. 64, Fig. 417. — BLAIR, European Armour, Fig. 96.

New York, Metropolitan Museum, 04.3.228.

### ITALIENISCH, Anfang 15. Jahrhundert.

#### 545. Offene Kesselhaube (barbuta).

Stahl. Höhe: 35 cm.

Spitze Glocke mit geschwungenem kleinen Nackenschirm und bogigem Gesichtsausschnitt. Nietspuren für eine Scheitelpolsterung.

Die altertümliche Spitzform findet sich bei derartigen Helmen des Fußvolkes bis um 1440.

Fundort Chalkis auf der griechischen Insel Euböa, dann Slg. Bashford Dean, New York.

CH. FOULKES, Italian armour from Chalkis, in: *Archaeologia*, Oxford 1911, S. 381 f. — ST. V. GRANCSAY, The Bashford Dean Collection, Portland/Maine 1933, S. 115, Taf. 3/29. — THOMAS-GAMBER, *Armatura Milanese*, S. 741.

New York, Metropolitan Museum of Art, 29.158.45.

## ITALIENISCH, Anfang 15. Jahrhundert.

### 546. Armet (Feldhelm, elmetto).

Stahl. Höhe: 34 cm.

Zugespitztes Scheitelstück mit angenietetem hohen Nackenstück. Rechts an Scharnier hängende, in der Mitte zu schließende Kinnplatte. Einfaches Kantenvisier.

Aus der Kesselhaube entwickelte vierteilige Urform des italienischen Visierhelmes.

Angeblicher Fundort Chalkis auf Euböa, dann Sammlung Fürst Pleß, zuletzt Bashford Dean, New York.

CH. FOULKES, Italian armour from Chalkis, in: *Archaeologia*, Oxford 1911, S. 381 f. — ST. V. GRANCSAY, The Bashford Dean Collection, Portland/Maine 1933, S. 115, Taf. 3/29. — THOMAS-GAMBER, *Armatura Milanese*, S. 744.

New York, Metropolitan Museum of Art, 29.158.46.

## ITALO-FRANZÖSISCH, um 1400.

### 547. „Grand bacinet“.

Stahl. Höhe: 44 cm, Gewicht: 5,02 kg.

Einfache gespitzte Helmglocke mit angesetzter Kinnplatte, das ganze verlängert durch angenieteten zweiteiligen Plattenkragen. Futterlöcher um den Gesichtsausschnitt und Kragenrand. Hundsgugelvisier. Der schweren starren Konstruktion nach, frühe Ausprägung des Typus um 1400, jedoch vierteiliger als das Gegenstück in Venedig. Aus der Sammlung Fürst Soltykoff, später Kaiser Napoleon III. im Schloß Pierrefonds, schließlich Musée d'Artillerie.

Gén. NIOX, *Le Musée de l'Armée: Armes et armures anciennes*, Paris 1917, I, S. 69 f., Taf. 30/1. — LAKING, *Record I*, S. 248, Fig. 292. — BLAIR, *European Armour*, Fig. 74.

Paris, Musée de l'Armée, H 24.

**ITALO-FRANZÖSISCH, um 1400—1410.****548. Kesselhaube mit Rundvisier.**

Stahl. Höhe: 28 cm, Gewicht: 1,80 kg.

Kräftige Helmglöcke, in eine scharfe sechskantige Spitze auslaufend. Entlang dem Unterrand Kloben- und Futterlöcher. Drehbares, absteckbares Rundvisier gedrungener Form.

Helme dieser Art sehr häufig auf westeuropäischen Darstellungen um 1400. Zugespitzte Glöcke und bauchiges Visier gehören von da an bis ins 17. Jahrhundert hinein zu den Eigenheiten französischer Helme.

Aus der Sammlung Fürst Soltykoff.

Gén. NIOX, *Le Musée de l'Armée: Armes et armures*, Paris 1917, I, S. 70, Taf. 30/2. — LAKING, *Record I*, S. 245, Fig. 288.

Paris, Musée de l'Armée, H 22.

**MAILÄNDER MEISTER, um 1380—1390.****549. Harnischfragmente (Reste dreier Harnische).**

Stahl, Messingleisten, Ringelpanzer, Leder, Textil. Gewicht: 11,70 kg.

a) Hundsgugel (Kesselhaube mit Spitzvisier), daran Panzerkragen aus Kettengeflecht, an den durchlochten Kloben des Helmunterrandes mittels Lederstreifen und Schnur befestigt. Originales Helmfutter aus weißer Wolle. Drehbares, absteckbares Visier. Unleserliche Meistermarke an der Helmglöcke, Besitzermarke der Vögte von Matsch (drei Flüge in Spitzschild) am Visier.

Bruststück aus neun vertikalen Platten zusammengesetzt, die auf Lederunterlage festgenietet sind. Die seitlichen Platten reichen nicht ganz zur Rückenmitte, wo sie verschnallt wurden. Schultertragriemen, V-förmige Brechleiste unter dem Halsausschnitt, umlegbarer Rüsthaken als Stütze für die Reiterlanze. Meistermarke P, dem Mailänder Plattner Petrajolo Negroni da Ello, genannt Missgalia (gest. vor 1429) zugeschrieben. Helm und Bruststück gehören zusammen, da beide aufgenietete schmückende Messing-Randstreifen mit der gravierten Inschrift „jesus autem transiens per medium illorum ibat“ (italienischer Waffensegen nach Lukas 4, 30) tragen.

b) Armzeuge aus sieben beweglich zusammengenieteten Teilen. Messing-Randstreifen mit gravierten Zackenmustern.

c) Handschuhe vom sogenannten Stundenglastypus, nur bis zu den Knöcheln reichend. Leinerne Innenhandschuhe mit spärlichen Resten der aufgenieteten Fingerplättchen. Verzierung durch zwei Messing-



streifen mit getriebenem Waffelmuster, außerdem durch gravierte Zopfmuster. Messingspangen entlang der Mittelhand fehlen.

d) Hinzugefügt ein Hüftgurt aus schwarzem Leder mit aufgesteppten Randleisten und Lilienornament, sowie weinroter Fütterung. Eisenschnalle und Lederschlaufen.

Einzigartige Reste des zuerst als Kombination von armierter Lederjacke und eisernen Rüstungsteilen entstehenden Plattenharnisches. Die armierte Jacke mit einfacher Schulterpanzerung und ein Beinzeug sind hinzuzudenken. Vergleichbar sind nur noch eine Hundsgugel Karls V. und die Reste des Knabenharnisches von König Karl VI. von Frankreich in Chartres, Musée Municipal (Kat. 1954, Nr. 14).

Aus der Rüstkammer der 1504 ausgestorbenen Vögte von Matsch auf der Churburg im Südtiroler Vintschgau.

TRAPP, Churburg, S. 19 f., Taf. 10—13, S. 313, Taf. 68. — O. GAMBER, Stilgeschichte I, S. 59 f., Abb. 55, 60. — THOMAS-GAMBER, Armatura Milanese, S. 742 f., Abb. S. 705. — C. BLAIR, European Armour, London 1958, S. 60, Abb. 28. — A. AROLDI, Armi e Armature Italiane, Mailand 1961, Abb. 81.

Churburg, Rüstkammer, 13, 364.

## MAILÄNDER MEISTER A, um 1400—1410.

### 550. Hundsgugel.

Stahl. Höhe: 26 cm, Gewicht: 3,6 kg.

Helmglocke mit Futterlöchern um den Unterrand. An der Spitze aufgesetzte Hülse für eine Helmzier. Drehbares, absteckbares Visier mit großer abgekanteter Schnauze. Die Vergitterung des Sehschlitzes zum Teil weggeschnitten. Um den Visierrand schwache Spuren eines gravierten Schriftbandes. An Glocke und Visier je zweimal die Meistermarke A. Die schwere, klobige Schnauzenform des Visiers ist kennzeichnend für italienische und westeuropäische Hundsgugeln vom Beginn des 15. Jhdts.

Erworben 1878 aus dem Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen in Südtirol.

Meisterwerke aus Österreich, Zürich 1946/47, Nr. 83.

BOEHEIM, Handbuch, S. 35, Fig. 21. — BOEHEIM, Album I, Taf. 6/2. — LAKING, Record I, S. 249, Fig. 294 a. Kat. WS. Wien 1936, I/6/10. — THOMAS-GAMBER, Armatura Milanese, S. 744. — Zur Datierung siehe GAMBER, Stilgeschichte I, S. 67.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Waffensammlung, A 12.

**MAILÄNDER MEISTER T, um 1430.****551. „Grand bacinet“ (Turnierhelm).**

Stahl. Höhe: 38 cm.

Leicht gespitzte Glocke mit angenietetem Nackenstück. Mit diesen beiden Teilen vernietete hohe Kinnplatte. An Scharnieren bewegliches Kantenvisier, Bügel zum Verschnallen an Brust und Rücken. An Scheitel, Kinnplatte und Visier die Meistermarke T, dem berühmten Mailänder Plattner Tomaso Negroni da Ello, genannt Misaglia (erwähnt 1430—1452), Sohn des Petrajolo, zugeschrieben. Der topfhelmartige Typus und die Schnallbügel lassen auf den Gebrauch zur Turnierart des „Stechens“ schließen.

Herkunft aus Burgund hypothetisch. Aus der Sammlung Maurice de Talleyrand-Périgord, Duc de Dino, in Paris.

C. A. Baron de COSSON, *Le cabinet d'armes de ... Duc de Dino*, Paris 1901, S. 26 f., Nr. B. 17, Taf. 6. — LAKING, *Record II*, S. 144 f., Fig. 483.

New York, Metropolitan Museum, 04.3.237.

**MITTELITALIENISCH, Anfang 15. Jahrhundert.**

Taddeo di Bartolo, Siena, zugeschrieben (vgl. Kat.-Nr. 90—92).

**552. Setzschild (pavese) mit Wappen Buonamici.**

Holz, gefaßt, bemalt. 140 × 72 cm.

Rundum laufende Inschrift: „I. PORTO. EL. CAPO. DI. NOI. BUONAMICI. COME. CONSORTO. DELLE. MIE. RADICI.“ (Ich trage das Hauptstück von uns Buonamici als Wegbegleiter meiner Anfänge.) Im Felde das Wappen der Buonamici unter einem Topfhelm mit gezaddelter Helmdecke und bekrönender Helmzier einer männlichen Halbfigur, die in der Linken einen Gürtel hält und mit der Rechten auf den Anfang der Inschrift hinweist. Alle heraldischen Einzelheiten wiederholen traditionell Formen des 14. Jhdts. Die lange, reich gelappte Helmdecke jedoch ergibt die späte Datierung. Die langgestreckte rechteckige Schildform ist kennzeichnend für das Fußvolk.

LAKING, *Record II*, S. 227, Fig. 587. — A. AROLDI, *Armi e armature Italiane*, Mailand 1961, Abb. 245.

Florenz, Museo Bardini, 310.

**MITTELITALIENISCH, um 1430.****553. Tartsche (rechteckiger Reiterschild).**

Holz, mit Pergament überzogen, stuckiert, bemalt. 60 × 48 cm.

Plastisches Wappen, dessen Besitzer nicht bekannt ist, unter einem Topfhelm mit gezaddelter Helmdecke und auferstehendem Phönix als Helmzier. Der Grund mit dünnem Rankenwerk bedeckt. Ein Gegenstück mit anderem Wappen in der gleichen Sammlung.

LAKING, Record II, S. 229, Fig. 591.

Florenz, Museo Bardini, 306.

## OBERITALIENISCH (MAILAND), um 1400.

### 554. „Grand Bacinet“.

Stahl. Höhe: 50 cm, Gewicht: 5,50 kg.

Helmglocke und Halskragen aus einem Stück geschmiedet. Drehbares, absteckbares Hundsgugelvisier. Um den Nacken und um den Gesichtsausschnitt Futterlöcher. Nietlöcher entlang den Visierrändern und dem unteren Kragenrand verraten eine ursprüngliche Verzierung durch aufgesetzte gravierte Messingleisten.

Besonders einfaches, urtümliches Beispiel dieser neuen großen Helmart, die sich namentlich in Frankreich und England einführte.

In einem Inventar von 1611 genannt, galt als „Helm Atillas“. Bis zu den Napoleonischen Kriegen in der Galerie des Rates der Zehn, dann Arsenal von Venedig, seit 1921 wieder im Dogenpalast.

Mostra delle armi antiche, Florenz 1938, S. 62, Nr. 23.

LAKING, Record I, S. 254 f., Fig. 299. — G. de LUCIA, Arsenale di Venezia, Le sale d'armi, Venedig 1908. — U. NEBBIA, Le sale d'armi . . . di Venezia, Bergamo 1923, S. 86, Abb. S. 83.

Venedig, Palazzo Ducale, Armeria, 325.

## OBERITALIENISCH, um 1400.

### 555. Hundsgugel.

Stahl. Gewicht: 2,28 kg.

Leicht geschweifte spitze Helmlocke mit Resten der Kloben für den Panzerkragen und mit Futterlöchern. Wenig vortretendes Visier mit dünner, abwärts gebogener Spitze. Glocke und Visier aus technischen und formalen Gründen unzweifelhaft zusammengehörig.

Übergangsform von der zarten Modellierung des späten 14. Jhdts. zu den weich geschwungenen Umrißlinien des frühen 15. Jhdts.

Sammlung FÜRST Ladislao ODESCALCHI, Rom. B. THOMAS, Zettelkatalog der Sammlung von 1961.

Rom, Galleria Nazionale, Coll. Odescalchi, 717.

**OBERITALIENISCH, um 1400.****556. Hundsgugel.**

Stahl. Höhe: 29,5 cm, Gewicht: 3,1 kg.

Spitze Helmglocke mit Futterlöchern entlang des Unterrandes. An der Spitze aufgesteckte Hülse für eine Helmzier aus Federn. Drehbares, absteckbares Visier.

Die einfache Helmglocke und die spitze, aber bereits kräftige Schnauze des Visiers deuten auf eine Entstehungszeit um 1400.

Aus der Ambraser Rüstkammer. Möglicherweise aus dem Nachlaß Herzog Ernsts (von Steiermark, 1377—1424), von dessen zwei Hundsgugeln in einem Nachlaßinventar des Jahres 1436 die Rede ist (Jb. Kh. S., Regest. 48).

Meisterwerke aus Österreich, Zürich 1946/47, Nr. 83. Exhibition of armour . . . from the National Collection of Austria, Tower of London 1949, Nr. 32.

BOEHEIM, Handbuch, S. 35, Fig. 20. — BOEHEIM, Album I, Taf. 6/3. — LAKING, Record I, S. 249, Fig. 294. — Kat. WS. Wien 1936, I/6, 11. — B. THOMAS, O. GAMBER, Der gotische Saal der Leibrüstkammer in der Neuen Burg, in: Österreich in Wort und Bild, Wien 1952, S. 21, Abb. im Text.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Waffensammlung, A 24.

**OBERITALIENISCH, um 1430.****557. Zeremonienschwert Kaiser Siegmunds I. (1368—1437, König von Ungarn 1387, Deutscher König 1410, König von Böhmen 1419, Kaiser 1433) für die „Gesellschaft vom Lindwurm“.**

Stahl, geätzt und vergoldet, Elfenbein. Länge: 93 cm, Breite: 20,5 cm.

Breite Zungenklinge mit zwei kurzen Hohlschliffen, darauf in vergoldeter Ätzung Kreuz auf Strichgrund und versetzte Streifen mit Laubwerk bzw. Zopfmuster, begleitet von Zopf- und Rankenwerk; ferner Inschrift „REX HVNGARIE“ bzw. „COLOMANVS EPS“ (wohl fehlerhaft für PCEPS gleich princeps). Vergoldete Parierstange in Gestalt eines Drachens mit geroltem Hals und Schweif. Geschnitzter Elfenbeingriff, ein Narwalhorn (Ainkhürn) nachahmend. Vergoldeter, orientalisierender Jataganknauf mit zwei Ohren. Die Klingeninschrift bezieht sich einerseits auf den Besitzer Siegmund, anderseits auf den heiligen Prinzen Koloman als Patron Ungarns. Wahrscheinlich für die Ernennung zahlreicher italienischer Adelige zu Drachenrittern anlässlich der Romfahrt Siegmunds von 1433 ge-

braucht. Parierstange und Klängenätzung (Drachen und Kreuz) ergeben die Abzeichen der adeligen „Gesellschaft vom Lindwurm“.

Aus der Ambraser Rüstkammer. Offenbar Luxemburger Erbe nach Ladislaus Posthumus.

Millenniums-Landes-Ausst. Budapest 1896: Kat. J. SZENDREI, S. 280, Nr. 852, Abb. S. 281.

BOEHEIM, Handbuch Fig. 279. — BOEHEIM, Album I, Taf. 7/2. — Kat. WS. Wien 1936, I/52/5. — O. GAMBER, Die mittelalterlichen Blankwaffen der Wiener Waffensammlung, in: Jb. Kh. S. 1961, S. 24 f., Abb. 14.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Waffensammlung, A 49.

## OBERITALIENISCH, um 1430.

### 558. Messerbesteck des späteren Kaisers Friedrich III.

Stahl, Horn, Messing, Leder. Längen: 14 bis 22,5 cm.

Zwei große, ein mittleres, zwei kleine Messer: gravierte Griffkappen und Griffzwingen, schwarzer Horngriff mit Messing gestiftelt; breite Klingen mit Klingenschmiedemarke in Form einer halbierten Strahlensonne. Dabei zweizinkige Gabel mit wohl späterem, unverzierten Horngriff. Lederscheide samt Deckel durch geschnittene und gepreßte Nelkenranken verziert.

Aus der Ambraser Kunstkammer, deren Inventar von 1596 den Besitzernamen überliefert.

Ausst.-Kat. Maximilian I., Wien (Neue Burg) 1959, Nr. 479.

Kat. WS. Wien 1936, I/15/2. — O. GAMBER, Die mittelalterlichen Blankwaffen der Wiener Waffensammlung, in: Jb. Kh. S. 1961, S. 20 f., Abb. 9.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Waffensammlung, D 261.

## SÜDDEUTSCH, um 1430.

### 559. Roßstirn.

Leder, stuckiert, mit Silberfassung. Länge: 76,5 cm, Breite: 26 cm.

Aus mehreren gepreßten Lederstücken zusammengenäht. Die Mittellinie entlang läuft ein Kamm, Vogelfedern nachahmend. Beiderseits davon gegabelte Äste mit Knorren. Nachträglich wurden die Ohrenbecher beschnitten, die Augenlöcher vergrößert, das Ganze rot-grün bemalt (Wiederherstellung der originalen Fassung 1960/61). Einzigartiges Beispiel eines frühen ledernen Roßharnischteiles, wobei die Silberfassung Stahl vortäuschen soll. Der Typus auf Turnierdarstel-



lungen zwischen 1430 und 1470 nachweisbar. Das Astmotiv am ähnlichsten beim kursächsischen Lehensschwert, einer Stiftung Kaiser Siegmunds von 1425, in Dresden, Historisches Museum, A 34.

Aus dem Zeughaus der fürsterzbischöflichen Residenz Salzburg. Dort dem Bauernführer Matthäus Stöckl von 1526 zugeschrieben.

Österr. Kunsttopographie Bd. 16: Salzburger Kunstsammlungen, S. 302, Fig. 395 a. — O. GAMBER, Die ledernen Roßharnischteile im Salzburger Museum Carolino-Augusteam, in: Jahresschrift des Salzburger Museums C.-A. 1960, S. 63 f., Taf. 12, 14.

Salzburg, Museum Carolino Augusteam, 374.

## **SÜDDEUTSCH ODER OBERITALIENISCH, um 1430.**

### **560. Spießbeisen eines Herzogs Friedrich von Österreich.**

Stahl, graviert. Länge: 42 cm, Breite: 15,7 cm, Gewicht: 1,4 kg.

Rhombisches Spießblatt, aus der kantigen geschweiften Dülle herauswachsende Knebel. Gravierte Verzierung: an den Knebeln Laubwerk, an der Dülle Laubwerk, das österreichische Bindenschildwappen unter einem Kielbogen und Inschrift „dux ferderic(us)“ bzw. „dux austrie“. Die Verzierung ist den Gravierungen an italienischen Harnischen verwandt. Als Besitzer kommen in Frage Herzog Friedrich IV. (von Tirol, Friedl mit der leeren Tasche, 1382—1439), eher jedoch Friedrich V. (seit 1452 als Kaiser: Friedrich III., 1415—1493). Knebelspieße waren als Waffe für die Eberjagd üblich.

Aus der Ambraser Rüstkammer.

Exhibition of armour... from the National collections of Austria, Tower of London 1949, Nr. 60. Ausst.-Kat. Maximilian I., Wien (Neue Burg) 1959, Nr. 477.

BOEHEIM, Handbuch, Fig. 367. — Kat. WS. Wien 1936, I/15/3.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Waffensammlung, A 30.

## **SÜDWESTDEUTSCH, um 1380.**

### **561. Kleines Banner (banneret, penon) des Thüring von Eptingen (gefallen 1386).**

Seide. 53 × 47 cm.

Auf gelbem Grund in Applikationsstickerei die Wappenfigur des Besitzers: der schwarze, nach heraldisch rechts gestürzte Adler mit rotem Kleestengel auf der Brust und roten Fängen. An drei Seiten, d. h. an der Stange, oben und unten von breiten roten Streifen ein-

gefaßt. Der untere Streifen endet mit dem Wappenfeld, der obere war als sogenannter Schwenkel ursprünglich doppelt so lange. An den drei freien Seiten mit Quasten von wechselnder Farbe benäht. Die Deutung als persönliches Banner des auf der Seite Herzog Leopolds III. von Österreich gegen die Schweizer Eidgenossen in der Schlacht bei Sempach gefallenen Ritters ist neu (nicht Trompetenfähnlein, nicht Totenfahne). Zu vergleichen sind einerseits sieben weitere Beutebanner aus der Schlacht bei Sempach in Luzern, Historisches Museum Nr. 618—624, andererseits die entsprechenden Totenfahnen vom Begräbnis in der Klosterkirche zu Königsfelden bei Brugg, Schweiz.

Erworben 1882.

Exhibition of armour . . . from the National collections of Austria, Tower of London 1949, Nr. 94.

Kat. WS. Wien 1936, I/4. — A. und B. BRUCKNER, Schweizer Fahnenbuch, St. Gallen 1942, S. 12—22.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Waffensammlung, A 30.

## WESTEUROPÄISCH, Anfang 15. Jahrhundert.

### 562. Reiterschwert.

Stahl, teilweise vergoldet, Horn. Gesamtlänge: 89,3 cm, Klingenlänge: 70 cm, Breite: 19 cm.

Vergoldeter, profilierter Scheibenknauf, im Zentrum vertieft, die Seitenflächen ornamentiert. Horngriff mit Nodus, mit Metallspangen besetzt. Leicht abwärts gebogene Parierstange. Gratige Stoßklinge. Aus der Sammlung Clarence H. Mackay, New York.

A. BRUHN-HOFFMEYER, *Midelalderens tveaeggede svaerd*, Kopenhagen 1954, II, S. 31, Nr. 90, Taf. 28 d.

New York, Metropolitan Museum, 42.50.3.

## DIE MEDAILLE UM 1400

Als selbständige Kunstform der Kleinplastik tritt die Medaille erst mit Antonio Pisano, genannt Pisanello, allgemein sichtbar in Erscheinung. Da aber dessen früheste Arbeit in diesem neuen Genre in das Jahr 1438 oder 1439 zu setzen ist, so kann sein grundlegendes Wirken als Medailleur für eine Darstellung der künstlerischen Situation um 1400 leider noch nicht herangezogen werden. Aber die Anfänge der neuen Medaillenkunst, für welche Pisanello den schnell erreichten Gipfel bedeutet, gehen noch über ihn zurück und manifestieren sich in wenigen, als sporadische Vorläufer ansprechbaren Einzelstücken, deren Entstehung gerade mit dem Höhepunkt der von dieser Ausstellung erfaßten Zeit- und Kunstepoche zusammenfällt. Beiderseits der Alpen, in Oberitalien und im französisch-niederländischen Raum, sind um die Wende des 14. Jahrhunderts die ersten Versuche zu einer selbständigen Schaumünze, zur Medaille, gemacht worden. Was davon, und auch nur mittelbar, auf unsere Tage gekommen ist, beschränkt sich auf vier Medaillen, von denen je zwei thematisch zusammengehören. Entwicklungsgeschichtlich sind sie die ältesten Zeugnisse der aufkommenden Medaillenkunst vor Pisanello.

Wien

Eduard Holzmair

## MEDAILLEN

### 1. DIE MEDAILLEN DES HAUSES CARRARA VON PADUA

Die beiden Porträtmedaillen wurden veranlaßt durch die am 19. Juni 1390 mit Hilfe Venedigs gelungene Rückeroberung von Padua durch Francesco II., dessen Vater Francesco I. im Jahre 1388 die Stadt an den Herzog von Mailand verloren hatte. Beide Stücke, welche die Erinnerung an den Waffenerfolg des Sohnes mit der Huldigung an den weiterhin in mailändischer Gefangenschaft verbliebenen Vater verbinden, sind wohl gleichzeitig und vielleicht noch im Jahre 1390 entstanden; eine von ihnen (infolge der Namensgleichheit nicht eindeutig feststellbar) ist bereits im Jahre 1401 im Inventar des Herzogs von Berry (s. u.) als Bleiabschlag nachzuweisen. Das Nebeneinander von alten und neuen Elementen, das vor dem Bekanntwerden der Inventarnotiz von 1401 vielfach Zweifel an der Echtheit der Stücke aufkommen ließ, zeigt die Medaillen im Formenwandel von der Gotik zur Renaissance. Der Rückgriff auf die äußere Form der römischen Sesterzen und vor allem die antikisierende Gestaltung der individuellen Porträts sind der Zeit bereits voraus, die Verwendung der gotischen Lettern und der heraldische Charakter der Rückseite bleiben noch dem 14. Jhdt. verhaftet.

SCHLOSSER bringt die beiden Medaillen mit der venezianischen Goldschmiedefamilie Sesto, insbesondere mit dem als Stempelschneider bekannten Marco Sesto in Verbindung; HABICH läßt diese Möglichkeit „immerhin“ bestehen; HILL enthält sich einer bestimmten Zuschreibung. Für eine Entstehung dieser ursprünglich geprägten Medaillen in der Zecca von Venedig spräche auch das gute Verhältnis, das damals zwischen der Lagunenrepublik und Francesco dem Jüngeren bestand.

#### 563. Francesco I. da Carrara von Padua.

Francesco I. da Carrara, dessen Familie sich mit Unterbrechungen fast ein Jahrhundert lang in der von ihr usurpierten Signorie von Padua behaupten konnte, ehe diese endgültig an Venedig überging, machte sich nach fünf Jahren gemeinschaftlicher Regierung mit seinem Onkel im Jahre 1355 zum Alleinherrscher. Als politischer Opportunist bald als Parteigänger, bald als Gegner in die Kriege der mächtigen Nachbarrepublik verwickelt, verlor er 1388 Padua an die Visconti von Mailand und starb dort 1393 als Gefangener.

Avers: Antikisierendes Brustbild des älteren Francesco von links.  
Revers: Der Carro (Karren, Wagen) als redendes Hauswappen.  
Umschrift auf die Rückeroberung von Padua (19. Juni 1390) durch den jüngeren Francesco.

Bronze. Durchmesser: 34 cm. Guß nach einem geprägten Original.

J. v. SCHLOSSER, Die ältesten Medaillen und die Antike, in: Jb. Kh. S., 1897, S. 65, Taf. XXI, 2. — G. HABICH, Die Medaillen der italienischen Renaissance, Stuttgart 1922, S. 28, Abb. 7. — G. F. HILL, A Corpus of Italian Medals of the Renaissance, London 1930, S. 3, Taf. I, 2.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 13 539 bß.

#### 564. Francesco II. da Carrara von Padua.

Francesco II. da Carrara, genannt Novello, Sohn Francescos I., gewann 1390 mit Hilfe der Florentiner und Venezianer, die seinem Vater von Mailand entrissene Herrschaft über Padua wieder zurück, unterlag aber schließlich 1405 selbst der Ausdehnungspolitik Venedigs und wurde 1406 mit zwei Söhnen im Kerker erdrosselt.

Avers: Antikisierendes Brustbild des jüngeren Francesco von rechts. Revers: wie vorher.

Bronze. Durchmesser: 33 mm. Alter Guß.

SCHLOSSER, S. 65 f., Taf. XXI, 1. — HABICH, Abb. 6. — HILL, Taf. I, 3.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 13532 bß.

### 2. DIE KAISERMEDAILLEN DES HERZOGS VON BERRY

Die Inventare der Kunstsammlung des Herzogs Johann von Berry (1340 bis 1416) verzeichnen eine Serie von Kaisermedaillons, deren reichgefaßte, als Kleinodien behandelte Goldoriginale verloren sind. Diesen frühen Zeugnissen einer nordischen Medaillenkunst vor Pisanello lag nach SCHLOSSER die verbindende Idee einer „Histoire métallique des Christentums im Römerreiche“ zugrunde, welche dem kunstliebenden Herzog, der sich mit einer eigenen Medaille dem Thema einfügte, von dritter Seite nahegebracht oder selbst gekommen sein könnte. Nur zwei Medaillons aus dieser Serie sind uns in bronzenen Abgüssen, die möglicherweise nach ebenfalls vorhanden gewesen ungebrauchten Goldexemplaren angefertigt wurden, erhalten geblieben. Sie beziehen sich auf Kaiser Konstantin den Großen, der das Christentum zur Staatsreligion erhob, und auf Kaiser Heraclius, der das Heilige Kreuz aus heidnischer Hand zurückeroberte, also beide Male auf Persönlichkeiten, die mit dem vermuteten Leitgedanken der Serie in Zusammenhang stehen. Beide Medaillons



finden sich im Inventar von 1414, das erstere schon als Erwerbung aus dem Jahre 1402 bezeichnet.

Die Medaillons tragen „das Gepräge der transalpinen Kunst, speziell der flandrisch-burgundischen“ (SCHLOSSER) ihrer Entstehungszeit. BODE bringt sie bedingungsweise mit Michelet Saulmon in Zusammenhang, der seit 1401 bis zum Tode des Herzogs dessen Hofmaler und „Kammerdiener“ gewesen ist. Französischerseits wurde mehrfach für eine Zuweisung an die italienische Kunst eingetreten, wogegen aber der formal und inhaltlich durchaus nordische Charakter der Medaillons spricht. Eine Nachwirkung in Oberitalien zeigt sich an Tonreliefs am Fassadesockel der Certosa von Pavia, bei welchen die Medaillons von Konstantin und Heraclius mit gewissen Abweichungen verwendet erscheinen. Auch Pisanello steht nicht nur hinsichtlich der für seine Medaillen gewählten Großform und Gußtechnik in der Tradition der Kaisermedaillen des Herzogs von Berry, sondern dürfte für seine erste medaillistische Arbeit auf den Paläologenkaiser Johannes VIII. überhaupt die Anregung von diesen ihm sicher bekanntgewesenen nordischen Medaillen empfangen haben.

#### 565. Kaiser Konstantin der Große (324—337).

Tafel 76

**Avers:** Der bärtige Kaiser hoch zu Pferd, in langem Mantelkleid, mit Krone, von rechts. Lateinische Titellegende in gotischer Schrift. **Revers:** An einem Brunnen (Brunnen des Lebens), aus dessen Mitte eine stilisierte Pflanze (Lebensbaum?) mit überhöhtem Kreuz emporragt, sitzen zwei allegorische Frauengestalten. Die bekleidete (Christentum) wendet sich dem Brunnen zu, die bis über die Hüften entblößte (Heidentum) wendet sich von ihm ab. Lateinische Legende in gotischer Schrift („Mihi absit gloriari nisi in cruce domini nostri Jesu Chrsti“ = Paulus, Galaterbrief 6, 14).

Bronze. Durchmesser: 95 mm. Guter, anscheinend alter Abguß nach einem ziselierten Exemplar.

SCHLOSSER, S. 75 f., Taf. XXII. — W. v. BODE, Die Medaille von Johann Duc de Berry und ihr mutmaßlicher Künstler Michelet Saulmon, in: Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde Bd. III (1921), S. 1 ff., Abb. 2/3. — HABICH, S. 24, Abb. 2.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 292 bß.

#### 566. Kaiser Heraclius (610—641).

Tafel 77

**Avers:** Auf einer Mondsichel ruhendes Brustbild des gekrönten Kaisers, von oben einbrechende Strahlen. Griechische Titelumchrift;

im Felde „*Illvmina vvlvm tvvm devs*“; auf der Mondsichel „*Svper tenebras nostras militabo in gentibvs*“. *Revers*: Lateinische Legende in Kapitalschrift (nur E unzial) „*Svper aspidem et basiliscvm ambvlavit et concvlcavit leonem et draconem*“. Der Kaiser bringt im Triumphwagen das gerettete Heilige Kreuz zurück. Im Felde griechische Inschrift („Ehre in der Höhe Christo dem Gott, weil er zerbrochen die eisernen Pforten und befreit hat das Heilige Kreuz“).

Bronze. Durchmesser: 90 mm. Älterer Abguß, ziseliert.

SCHLOSSER, 76 ff., Taf. XXIII. — BODE, Abb. 6. — HABICH, S. 25, Abb. 3 (nach einer späteren Variante).

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 288 bß.

## DIE MÜNZKUNST

Die Leistungen der Stempelschneider hatten um 1400 wieder eine beachtliche Höhe erreicht. Der Aufschwung der Münzkunst im Laufe des 14. Jahrhunderts beruhte zum Teil auch auf technischen Voraussetzungen. Die Vergrößerung der bis dahin in bescheidenen Dimensionen gebliebenen Münzfläche bot bei der im Abendland wieder aufgenommenen Goldmünze und bei den nun aufkommenden größeren Silberstücken neue Möglichkeiten für die Bereicherung des Darstellungsinhaltes. Die zeitgenössische Kunst konnte so in den Münzbildern viel stärkeren Ausdruck finden. Besonders Westeuropa lieferte bei seinem Reichtum an selbständigen Goldmünzsorten erstaunliche Werke der Münzkunst. Die von der Gotik bevorzugte Vertikale fand bei der Gestaltung des Architekturrahmens oder bei der Darstellung von Gestühlen volle Berücksichtigung. Das teilweise Hineinragen des Münzbildes in den Schriftraum kann derselben Absicht gedient haben (z. B. Flandern, Lion heaumé) oder wurde zur Erreichung einer verstärkten Lebendigkeit (Franc à cheval) benützt. Die Figuren zeigen eine zarte Feierlichkeit. Im allgemeinen tritt das plastische Moment hinter einem zeichnerischen zurück. Als wesentliches Formelement ist auch die dekorative Schrift anzusprechen. Demgegenüber gibt es aber sowohl bei den Gold- als auch bei den Silbermünzen Typen, die aus wirtschaftlichen Gründen an einem überlieferten Münzbild starr festgehalten haben. Hier spürt man nur wenig von dem zeitgenössischen Kunstwollen.

Wien

Bernhard Koch

C. H. V. SUTHERLAND, *Art in Coinage*, London 1954. — K. LANGE, *Münzkunst des Mittelalters*, Leipzig 1942.

## MÜNZEN

### 1. GOLDMÜNZEN

Die Wiederbelebung des seit der Karolingerzeit fast ganz verschwundenen Goldgeldes ist von den großen italienischen Wirtschaftsmetropolen Florenz und Venedig ausgegangen. 1252 wurde der Fiorino d'oro aus nahezu feinem Golde geschaffen und fand in fast ganz Europa seine getreue Nachahmung, wobei man auch am ursprünglichen Münzbilde (hl. Johannes d. T. und Lilie) wenigstens vorerst weitgehendst festgehalten hatte. Das venezianische Gegenstück, auf welches der Name Dukat zurückgeht, wurde 1284 zum erstenmal geprägt und wurde ebenfalls Vorbild für zahlreiche Nachprägungen. In Deutschland gelangten die nachgeahmten Florentiner Goldgulden bald in den Bereich der territorialen Münzpolitik und erfuhren dadurch eine Abschwächung des Feingehaltes, die zu guter Letzt zur Schaffung einer eigenständigen Goldmünze, des „rheinischen Goldgulden“ geführt hatte. Noch früher war man aber in Westeuropa zu einer Anzahl selbständigerer Goldmünzsorten gelang, die ihren Namen meist vom Münzbild erhalten haben.

#### 567. Florenz, Fiorino d'oro (Goldgulden), 1427.

Hl. Johannes der Täufer, links oben das Wappen des Münzmeisters Antonio Rabatta. Johannes d. T. war der Stadtheilige von Florenz. Die Rückseite zeigt als redendes Stadtwappen eine Lilie. Das Münzbild des Fiorino ist durch Jahrhunderte gleichgeblieben. Von der deutschen Bezeichnung „Floren“ wurden die beiden ersten Buchstaben (fl) zur dauernden Abkürzung für die Guldenmünze.

Durchmesser: 21 mm, Gewicht: 3,55 g.

CNI (Corpus Nummorum Italicorum), XII. Bd., S. 121.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 26.872 aa.

#### 568. Florenz, Fiorino d'oro, 1414.

Revers: Stilisierte Lilie.

Durchmesser: 21 mm, Gewicht: 3,5 g.

CNI, XII. Bd., S. 85.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 26.859 aa.

**569. Venedig, Dukat (Zecchino) des Dogen Antonio Venier (1382—1400).**

Der hl. Markus übergibt dem knienden Dogen die Lehensfahne.

Revers: Christus in der Mandorla. Das Münzbild ist von byzantinischen Typen beeinflußt.

Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 3,54 g.

CNI, VII. Bd., S. 110.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 20.265 aa.

**570. Venedig, Dukat (Zecchino) des Dogen Michele Steno (1400—1413).**

Revers: Christus in der Mandorla. „Sit tibi Christe datus, quem tu regis iste ducatus.“ Vom letzten Wort der Umschrift leitet sich der Name der Münzsorte ab.

Durchmesser: 21 mm, Gewicht: 3,51 g.

CNI, VII. Bd., S. 116.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 133.998.

**571. Mailand, Fiorino des Herzogs Filippo Maria Visconti (1412—1447).**

Reitender Herzog mit Schwert. Ein Zusammenhang dieser Reiterdarstellung mit der auf den französischen Francs à cheval und auf anderen westeuropäischen Goldmünzen ist unverkennbar. Auch die Parallele zum gleichzeitigen Reitersiegel ist vorhanden.

Durchmesser: 21 mm, Gewicht: 3,35 g.

CNI, V. Bd., S. 118 ff.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 19.374 aa.

**572. Bologna, Bolognino d'oro des Papstes Martin V. (1421—1428).**

Aufrechtstehender Löwe mit Fahne, links unten Wappen des Kardinallegaten Alfonso Carillo. „Bononia docet.“ Die Umschrift verweist auf Bologna als gelehrtes Zentrum der damaligen Zeit. Bologna war der Sitz der ältesten Universität Europas und besonders durch seine Rechtsschule berühmt.

Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 3,50 g.

CNI, X. Bd., S. 19 f.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 25.978 aa.



**573. Neapel, Fiorino** des Prätendenten Ludwig I. von Anjou (1382—1384).

Wappen von Jerusalem und Anjou. Als König von Neapel fühlte sich Ludwig auch als Erbe des Königreiches von Jerusalem. Die Abhängigkeit der Münze vom Florentiner Vorbild ist durch die Darstellung des hl. Johannes auf der Kehrseite gegeben.

Durchmesser: 21 mm, Gewicht: 2,77 g.

CNI, XIX. Bd., S. 43.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 18.438 aa.

**574. Frankreich, Écu à la couronne** König Karls VI. (1380—1422).

Lilienkreuz. Der Münzname kommt vom Bild der Kehrseite, die den gekrönten Lilienschild zeigt.

Durchmesser: 29 mm, Gewicht: 3,98 g.

J. LAFAURIE, Les monnaies des rois de France, I. Bd., 1951, S. 73, Nr. 378.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 21.569 aa.

**575. Frankreich, Salut d'or** König Heinrichs VI. von England als Prätendent (1422—1453).

Verkündigung Mariens, vor Maria der Wappenschild Frankreichs, vor dem Erzengel Gabriel das Alliancewappen Frankreich-England.

Durchmesser: 28 mm, Gewicht: 3,45 g.

LAFAURIE, S. 93 f., Nr. 447.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 22.811 aa.

**576. Brabant, Double mouton d'or** der Herzoge Wenzel und Johann (1355—1383).

Lamm Gottes. Der mouton d'or geht auf französische Vorbilder zurück und ist in den Niederlanden stark nachgeahmt worden.

Durchmesser: 35 mm, Gewicht: 5,83 g.

A. de WITTE, Histoire monétaire des Comtes de Louvain, Ducs de Brabant, I. Bd., 1894, S. 154, Nr. 389. — J. HARPÈS, Monnaies frappées à l'étranger... de Luxembourg, 1950, S. 24, Nr. 58.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 7931 ba.

**577. Flandern, Lion heaumé** des Grafen Louis de Mâle (1346—1384).

Behelmter Löwe auf gotischem Gestühl.

Durchmesser: 33 mm, Gewicht: 5,45 g.

Musée de Lille, Catalogue des monnaies d'or Flamandes (Collection Vernier), o. J., Nr. 15.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 22.289 aα.

**578. England, Noble** König Heinrichs VI. (1422—1461).

Stehender König mit Schwert und Schild in einem Schiff. Die ersten Nobel wurden von König Eduard III. von England zur Erinnerung an den über die Franzosen 1340 erfochtenen Seesieg von Sluys geschlagen. Die Nobel erreichten einen weiten Geltungsbereich und sind deshalb auch auf dem Kontinent nachgeahmt worden.

Durchmesser: 35 mm, Gewicht: 6,65 g.

G. C. BROOKE, English Coins, 1932, S. 145.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 8145 bα.

**579. Köln, Goldgulden** des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden (1371 bis 1414).

In einem Dreipaß gevierteter Schild Köln-Saarwerden, in den oberen Ecken des Dreipasses Mainzer Rad und Trierer Kreuzwappen. Die Darstellung des hl. Johannes auf der Kehrseite der Münze weist auf die Abkunft vom Fiorino d'oro hin. Dieser Goldgulden wurde nach der Münzkonvention von 1409 zwischen den Erzbischöfen von Köln, Trier und Mainz mit einer Feinheit von noch 22 Karat geschlagen.

Durchmesser: 22 mm, Gewicht: 3,5 g.

A. NOSS, Die Münzen der Erzbischöfe von Cöln, 1913, S. 149, Nr. 260 c.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 11.536 aα.

**580. Österreich, Goldgulden** des Herzogs Albrecht III. (1365—1395).

Die Wappenschilde von Österreich und Steiermark. Es handelt sich wieder um eine Nachahmung des Fiorino, jedoch wurde die Florentiner Lilie durch die zuständigen Länderwappen ersetzt.

Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 3,54 g.

Num. Zeitschr., 59. Bd., 1926, S. 98, Nr. 3.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 188.193.

**581. Deutscher Orden, Dukat** des Hochmeisters Heinrich von Plauen (1410—1413).

Stehende Madonna mit dem Jesuskind im Strahlenkranz. Die Faltung des Gewandes der Madonna zeigt die Merkmale des sogenannten weichen Stils.

Durchmesser: 21 mm, Gewicht: 3,94 g.

E. WASCHINSKI, Die Münz- und Währungspolitik des Deutschen Ordens in Preußen, 1952, S. 213, Nr. 2 a.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 13.871 aa,

**582. Böhmen, Dukat** Kaiser Karls IV. (1346—1378).

Brustbild des Kaisers. Die ersten Goldmünzen Karls IV. halten sich im Münzbild noch streng an das Florentiner Vorbild. Die späteren Dukaten zeigen das Brustbild des Herrschers und den böhmischen Löwen. Das Porträt des Kaisers verrät naturalistische Ansätze, während man sich sonst meist mit einem Typisieren begnügt hatte.

Durchmesser: 21 mm, Gewicht: 3,48 g.

E. FIALA, Beschreibung der Sammlung ... Max Donebauer, 1889, S. 83, Nr. 835. -- K. CASTELIN, O českých zlatých ražbách 14. století, NČČsl., XIX. Bd., 1950, S. 63.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 133.541.

**583. Ungarn, Dukat** des Königs Sigismund (1386—1437).

Hl. Ladislaus. In Ungarn hat der als Landespatron verehrte heilige König Ladislaus (gest. 1095) bald den hl. Johannes im Münzbild ersetzt.

Durchmesser: 21 mm, Gewicht: 3,48 g.

L. RÉTHY — G. PROBSZT, Corpus Nummorum Hungariae, 1958, S. 104.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 5443 aa.

## 2. SILBERMÜNZEN

Als der in der Karolingerzeit geschaffene Denar (Pfennig) den gesteigerten wirtschaftlichen Ansprüchen nicht mehr genügte, schritt man ebenfalls zuerst in Italien zur Ausprägung größerer Silber-

münzen, die meist 12 Denare (= 1 solidus, Schilling) galten. Der neue Groschen (denarius grossus) wurde erstmalig um zirka 1200 in Venedig vor allem für den Orienthandel herausgebracht. König Ludwig IX. von Frankreich prägte ab 1266 in der damals wichtigen Handelsstadt Tours den gros tournois. Diese Turnose hat viele Nachahmungen gefunden, darunter als bedeutendste um 1300 den Prager Groschen. Die Zeit um 1400 bedeutet die Hochblüte der Groschenmünze.

**584. Rom, Grosso** des Gegenpapstes Johannes (XXIII.) (1410—1415).

Der Papst auf einem Thron sitzend.

Durchmesser: 23 mm, Gewicht: 2,35 g.

CNI, XV. Bd., S. 205 ff.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 16.765 aa.

**585. Florenz, Grosso**, 1427.

Sitzender hl. Johannes, links oben das Wappen des Münzmeisters Averardo Medici.

Durchmesser: 24 mm, Gewicht: 2,5 g.

CNI, XII. Bd., S. 121.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 26.878 aa.

**586. Mailand, Grosso** des Herzogs Gian Galeazzo Visconti (1385—1402).

Die Schlange als Wappentier von Mailand.

Durchmesser: 24 mm, Gewicht: 2,47 g.

CNI, V. Bd., S. 90 ff.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 19.312 aa.

**587. Frankreich, Gros tournois** des Königs Karl V. (1364—1380).

Burg von Tours, stilisiert. Die Kehrseite zeigt ein Kreuz, umgeben von einem doppelten Schriftkreis.

Durchmesser: 26 mm, Gewicht: 2,53 g.

LAFAURIE, S. 67, Nr. 372.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 21.566 aa.

**588. Kastilien, Real** des Königs Heinrich II. (1369—1379).

Die Anfangsbuchstaben des Herrschernamens, bekrönt. Real ist der Name für die spanische Groschenmünze. Durch den doppelten Schriftkreis schließt sich das Gepräge eng an das französische Vorbild an.

Durchmesser: 27 mm, Gewicht: 3,4 g.

A. HEISS, Descripción general de las monedas Hispano — Cristianas, 1. Bd., 1865, S. 63 ff.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 21.171 aa.

**589. England, Groat** des Königs Heinrich VI. (1422—1461).

Brustbild des Königs. Bis um 1500 ist das Münzbild des englischen Groschens (gekrönter Kopf im Vielpaß-Langkreuz, die beiden Schriftkreise teilend) zwei Jahrhunderte hindurch fast unverändert geblieben.

Durchmesser: 26 mm, Gewicht: 3,52 g.

BROOKE, S. 145 f.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 22.816 aa.

**590. Aachen, Turnose** der Stadt Aachen, 1421.

Brustbild Karls des Großen über Stadtwappen. Aachen, dessen Münster der Kaiser gestiftet hatte und das auch seine sterblichen Überreste bewahrt, hatte so guten Grund, sein Bild auf die Münzen zu setzen. Das vollbärtige Porträt entspricht einer Vorstellung der Zeit, in Wirklichkeit trug der Kaiser einen herabhängenden Schnurrbart, wie ein zeitgenössischer Denar (LANGE, Taf. 6) zeigt. Das Rückseitenbild mit dem Kreuz und einem Doppelschriftkreis identifiziert das Gepräge als eine Nachahmung der französischen Turnose.

Durchmesser: 24 mm, Gewicht: 1,83 g.

H. v. SAURMA-JELTSCH, Die Saurmasche Münzsammlung, 1892, Sp. 68, Nr. 2811.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 25.725 aa.

**591. Berg, Turnose** des Herzogs Wilhelm II. (1360—1408).

Kreuz in einem doppelten Umschriftring. Ein Beispiel für weitgehendste Nachahmung der französischen Turnose, nur der Name des Münzherrn wurde geändert.



Durchmesser: 25 mm, Gewicht: 2,95 g.

A. NOSS, Die Münzen von Berg und Jülich-Berg, 1. Bd., 1929, S. 47 ff.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 147.547.

**592. Böhmen, Groschen** des Königs Wenzel IV. (1378—1419).

Der böhmische Löwe. Die ersten Prager Groschen wurden nach dem Vorbild der französischen Turnosen unter Mithilfe florentinischer Münzarbeiter um 1300 in Kuttenberg geschlagen. Sie erhielten große wirtschaftliche Bedeutung für weite Teile Deutschlands und auch für Österreich. Auch nach Polen und Ungarn war ihr Einfluß wirksam. Durchmesser: 26 mm, Gewicht: 2,73 g.

FIALA, S. 84 f.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 6459 aa.

**593. Sachsen-Meissen, Thüringer Groschen** des Kurfürsten Friedrich I. (1382—1428).

Bekrönter Helm und darauf als Kleinod zwei Büffelhörner mit je acht belaubten Stäbchen. Nach dem Helm von Thüringen hatte die Münze ihren Namen erhalten. Die Meissner Groschen, etwas jünger als die ersten böhmischen, hatten in Nord- und Mitteldeutschland großen Anklang gefunden.

Durchmesser: 29 mm, Gewicht: 2,53 g.

SAURMA-JELTSCH, Sp. 110, Nr. 4363.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett,  
Inv.-Nr. 9674 aa.

## DIE KUNST IM SIEGEL

Das Siegel ist neben seiner Eigenschaft als vornehmlich für das Mittelalter wichtigstes Beglaubigungsmittel auch eine der beachtenswertesten Schöpfungen der Kleinplastik. Die Hersteller der Siegelstempel und die Verfertiger der Münzprägeisen waren sicherlich oft ein und dieselbe Person. Dabei bestand zum Goldschmiedehandwerk eine engere Beziehung. Als gebräuchlichster Siegelstoff diente Bienenwachs. Im Spätmittelalter verbreitete sich die Auffassung, daß die Verwendung von rot gefärbtem Wachs einer besonderen Erlaubnis bedürfe. Die Siegelschüssel blieb ungefärbt. Der Gebrauch von Metallsiegeln (Bullen) war meist an besondere Vorrechte oder althergebrachte Gewohnheiten gebunden. Genannt seien die Goldbullen von Kaiser und Königen oder die im Bild einförmigen Bleibullen der Päpste. Die runde Form der Siegel überwog, spitz-ovale Siegel wurden von geistlichen Institutionen bevorzugt. Eine Tendenz zur stetigen Vergrößerung der Siegel war vorhanden. Je größer aber die gegebene Fläche, desto besser konnte die zeitgenössische Kunst im Siegelbilde ihren Niederschlag finden. Wenige ausgesuchte Beispiele sollen eine Einschau in die Siegelkunst um 1400 ermöglichen.

Einen Höhepunkt stellen die Reitersiegel österreichischer Regenten dieser Jahre dar. In der Qualität der Darstellung des sprengenden Rosses mit dem Reiter sind sie meistens unerreicht geblieben. Die Siegel Rudolfs IV. stehen am Beginn dieser Entwicklung und sind zugleich ein Höhepunkt, mit dem ersten Reitersiegel Albrechts V. von 1420 beginnt ein Übergang zu neuen Formen. Seit dem 15. Jahrhundert nimmt der Gebrauch der Reitersiegel, die dem Geist des mittelalterlichen Rittertums eng verwandt gewesen sind, ab. Die Wappensiegel, seit dem 12. Jahrhundert bekannt und die längste Zeit ziemlich schmucklos, gewinnen nun mehr an Bedeutung.

Die Majestätssiegel der Kaiser und Könige zeigen den thronenden Herrscher. Die zeitgenössischen Stilelemente fanden vor allem bei der Gestaltung des Thrones, in der Faltung des Gewandes und beim Schmuck des Feldes zu seiten des Thronenden reiche Verwendung. Die geistlichen Fürsten der Zeit, angetan mit Prunkgewändern, die

in ihrem Stil oft eine komplizierte Bewegtheit verraten, sitzen meist unter reichgegliederten gotischen Baldachinen. Zahlreiche Klostersiegel zeigen das Bild der Gottesmutter oder von Heiligen. Für die Gestaltung der Bekleidung und Dekorierung des Feldes zu beiden Seiten der Figur ist dem künstlerischen Wollen und Können weiter Raum gegeben. Eine Fülle verschiedenster Darstellungen bieten die Städtessiegel und solche weltlicher Korporationen. Bei den Universitätssiegeln findet sich oft auch die Darstellung einer Unterrichtsszene, so beim großen Siegel der Universität in Paris oder beim Wiener Universitätssiegel.

Im Zusammenhang mit den Siegeln sei der Blick auch noch auf die gleichzeitige Urkundenschrift und Urkundenform gelenkt.

Wien

Bernhard Koch

G. A. SEYLER, *Geschichte der Siegel*, Leipzig 1894. — W. EWALD, *Siegelkunde*, München und Berlin 1914. — A. v. BRANDT, *Werkzeug des Historikers* (Urban-Bücher), Stuttgart 1958. — P. KLETTLER, *Die Kunst im Österreichischen Siegel*, Wien 1927. — K. GARZAROLLI-THURNLACKH und H. AURENHAMMER, *Das mittelalterliche Siegel als kleinplastisches Kunstwerk*, in: *Mitt. d. Österr. Galerie*, Jg. 3, Nr. 25—27, 1959.

## SIEGEL

### **594. Siegel Kaiser Karls IV., König Wenzels von Böhmen, König Ludwigs I. von Ungarn und der Herzoge Rudolf IV., Albrecht III. und Leopold III. von Österreich.**

1364 Februar 10, Brünn: Friedensschluß zwischen Kaiser Karl IV., König Wenzel und Markgraf Johann von Mähren einer- und König Ludwig und den Herzogen Rudolf, Albrecht und Leopold anderseits. Die Reihung der Siegel (angehängt) erfolgte nach dem Rang des Siegelinhabers. Bezeichnend für die politischen Prätensionen Rudolfs IV. von Österreich ist sein schon durch die Dimension und durch die Rotfärbung auffallendes Siegel. Das Kaisersiegel (beschädigt, ungefärbt, Durchmesser: 100 mm) und das Siegel Wenzels (ungefärbt, Durchmesser: 100 mm) tragen auf der Rückseite 43 bzw. 28 mm große Gegensiegel (Wappendarstellung), das ungarische Siegel ist ein Münzsiegel (ungefärbt, Durchmesser: 110 mm; Revers gleichgroßes Siegelbild mit dem oberungarischen Wappen). Die österreichischen Siegel (rotgefärbt, Durchmesser: 130, 50, 50 mm) haben eine ungefärbte Siegelschüssel. Das Siegel Rudolfs (zweites Reitersiegel, nachdem der Gebrauch des ersten wegen angemaßter Titel und Wappen vom Kaiser verboten worden ist) trägt ebenfalls ein Wappengegensiegel (48 mm). Den Titel „archidux“ hat Rudolf IV. im zweiten Siegel beibehalten.

O. POSSE, Die Siegel der Deutschen Kaiser und Könige, Dresden 1910, II. Bd., Taf. 3, Nr. 4, 5; Taf. 7, Nr. 2, 3. — K. v. SAVA, Die Siegel der österreichischen Regenten bis zu Kaiser Max I., Wien 1871, S. 118 und Taf. II, Fig. 30, S. 123, Fig. 40, S. 125, Fig. 46. — R. CHIMANI, Die Reitersiegel der österreichischen Regenten, in: Mitt. d. Österr. Inst. f. Geschichtsforschung, LIV. Bd., 1941, Taf. IV.

Wien, Österreichisches Staatsarchiv.

### **595. Reichsvicariatssiegel König Siegmunds von Ungarn.**

Ungefärbt, Durchmesser: 88 mm, angehängt; Wappengegensiegel, Durchmesser: 30 mm. 1402 September 17, Preßburg: König Siegmund weist Herzog Albrecht IV. von Österreich als seinen Stellvertreter jährlich 12.000 Dukaten und eine Residenz in Ungarn an.

Von Siegmund wurde der Doppeladler in das Reichssiegel eingeführt. POSSE, Taf. 13, Nr. 1, 2.

Wien, Österreichisches Staatsarchiv.

**596. Reitersiegel Albrechts V. von Österreich.**

Rotgefärbt, Durchmesser: 105 mm, ungefärbte Siegelschüssel, angehängt. 1420 September 21, Wien: Privilegienbestätigung für das Kloster Raitenhaslach (Bayern) durch Herzog Albrecht V. von Österreich.

Ein Beispiel für die Abwandlung des sogenannten weichen Stils zum „gebrochenen Stil“, der durch ein Härterwerden der sonst weichen Formen charakterisiert ist.

POSSE, Taf. 19, Nr. 1. — SAVA, S. 135 und Taf. V, Fig. 75. — CHIMANI, S. 122, Taf. II, Abb. 18.

München, Allgemeines Staatsarchiv.

**597. Siegel des Erzbischofs Pilgrim II. von Salzburg.**

Rotgefärbt, Durchmesser: 80 mm, angehängt. 1381 Februar 16, Salzburg: Gregor Schenk von Osterwitz wird zum Generalvikar und Official bestellt.

Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, daß es sich bei dem Siegelstempel um eine südfranzösische Arbeit handelt (freundliche Mitteilung des Herrn Hofrates Dr. Klein, Salzburg).

KLETTLER, Taf. XIII, Nr. 27.      Wien, Österreichisches Staatsarchiv.

**598. Siegel des Karmeliter-Konvents in Wien.**

Ungefärbt, Durchmesser: 65 mm, angehängt.

Der Siegelstempel stammt vom Ende des 14. Jhdts. Die Madonnen-darstellung zeigt die typischen Merkmale des sogenannten weichen Stils.

KLETTLER, Taf. XIV, Nr. 31.      Wien, Österreichisches Staatsarchiv.

**599. Siegel der Universität Wien.**

Rotgefärbt, Durchmesser: 64 mm, ungefärbte Siegelschüssel. 1366 Juni 6 (erste Verwendung).

Reiche gotische Architektur, im oberen Teil Muttergottes mit Engeln, im unteren Teil Vorlesungsszene, zu den Seiten Schildfiguren mit dem Bindenschild und dem Wiener Wappenschild.

Der Siegelstempel war wahrscheinlich ein Geschenk Herzog Rudolfs IV. an seine Stiftung und ist vermutlich eine Arbeit des herzoglichen Goldschmiedes Janko von Prag. Der Stempel stand bis 1398 in Verwendung und ist verloren. Im äußeren Aufbau ähnelt das Siegel dem großen Siegel der Universität Paris.



K. v. SAVA, Die Siegel der Wiener Universität und ihrer Facultäten, Wien 1860, S. 1 ff., Abb. S. 15. — E. GRITZNER, Die Siegel der deutschen Universitäten in Deutschland, Österreich und der Schweiz, in: Jb. Siebmachers Großes Allgemeines Wappenbuch, 1. Bd., 8. Abt. A., Nürnberg 1906, S. 46 und Taf. 42. — KLETTLER, Taf. XVII, Nr. 44. — F. GALL, Rector Magnificus Vindobonensis, in: Yearbook of the Summer School of the University of Vienna, 1961, S. 12 und Abb. Nr. 7.

Wien, Archiv der Universität.

## NACHTRAG

### KUNSTGEWERBE

#### **Avignon (?), um 1397 (?).**

##### **600. Büstenreliquiar des hl. Valerius.**

Silber, Email, Edelsteine.

An der Vorderseite der Borte zwei Emailfelder mit der Darstellung der Verkündigung. An der Vorderseite des Sockels Wappen des Papstes Benedikt XIII. (Pedro de Luna), der das Reliquiar gestiftet hat. Darunter Inschrift: HIC · EST · CAPVD · BEATI · VALERII · CONFESSORIS · ET · EPISCOPI · HVIVS · ECLESIE · CESAR · AVGVSTANE. Weitere Inschriften an den Seiten: DOMINVS · BENEDICTVS · PAPA · XIII · PRIVS · VOCATVS · PETRVS · LVNA · SANCTAE · MARIAE · IN · COSMEDIN · DIACONUS · CARDINALIS · DEDIT · HOC · RELICARIVM · BEATI · VALERII · HVIC · ECLESIAE · CAESAR · AVGVSTANAE · ANNO · DOMINI · MILESIMO · TRECENTESIMO · NONAGESIMO · SEPTIMO · PONTIFICAT · SVI · ANNO · TERCIO · INHIBIENDO · SVB · POENA · EXCOMVNIONIS · QVAM · CONTRA · FACIENTES · IPSO · FACTO · INCVRRANT · NEQVOVIS · MODO · ALIENETVR · CVIOS · SENTENITAE · ABSOLUTIONEM · SEDE · APOSTOLICAE · RESERVAVIT.

Alter Besitz der Kathedrale von Zaragoza.

ABBAD, *Catalogo Monumental de España*. Zaragoza, Madrid 1957, S. 64, Fig. 144.

Zaragoza, Catedral de la Seo.

#### **LOMBARDISCH, um 1400.**

##### **601. Kelch des Gian Galeazzo Visconti.**

Silber vergoldet, Email. Höhe: 35 cm.

Aus den emaillierten Wappen der Visconti am Fuße folgte BARBIER DE MONTAULT, daß dieser Kelch nicht, wie alle lokalen Chroniken berichten, jene Arbeit des Antelotto Bracciforte ist, die der Erzbischof Giovanni Visconti der Basilika in Monza im Jahre 1345 schenkte, sondern vielmehr ein Geschenk des Gian Galeazzo. Er führt

auch die Devise „a bon droit“ mit der Taube, die er nach der Heirat seiner Tochter mit dem Bruder König Karls VI. von Frankreich annahm. Erst im Jahre 1396, mit dem Titel eines Grafen von Pavia, übernahm er das Wappen mit der Schlange und den drei Adlern. Die Stiftung des Kelches fällt zwischen dieses Datum und das seines Todes (1402); er ist zweifellos die Arbeit eines lombardischen Goldschmiedes.

Von jeher in der Basilika di S. Giovanni, Monza.

Kunstschätze der Lombardei, Zürich 1948/49, Nr. 113.

BARBIER DE MONTAULT, Les trésors de la Basilique royale de Monza, Tours 1885, S. 84 ff.

Monza, Basilica di S. Giovanni Battista.

## REGISTER DER KÜNSTLERNAMEN

- Alberegno, Jacobello: Kat.-Nr. 1, 2  
 Althaymer, Michael: Kat.-Nr. 203  
 Altichiero (Umkreis): Kat.-Nr. 162  
 Andreolo de' Bianchi: Kat.-Nr. 437  
 Antonio Veneziano (Antonio di Francesco da Venezia): Kat.-Nr. 3  
 Aurhaym, Heinrich: Kat.-Nr. 189, 190  
  
 Bataille, Nicolas: S. 437; Kat.-Nr. 520, 521  
 Beauneveu, André: S. 37, 63, 71, 165, 302, 305; Kat.-Nr. 102—104, 106, 108  
 Beauneveu, André (Werkstatt): Kat.-Nr. 337, 338  
 Bellechose, Henri: S. 70 f.; Kat.-Nr. 4  
 Bembo, Bonifacio: Kat.-Nr. 241  
 Beyeren: Kat.-Nr. 212  
 Bicci di Lorenzo: S. 42; Kat.-Nr. 352  
 Bicci, siehe auch Lorenzo di  
 Borrassà, Luis: S. 75; Kat.-Nr. 9  
  
 Claus de Werve: Kat.-Nr. 341  
 Coene, Jacques, siehe Meister des Boucicaut  
  
 Donatello (Donato di Noccòlo di Betto Bardi): S. 42, 300 ff., 310; Kat.-Nr. 346  
  
 Eyck, Jan van: S. 57, 241; Kat.-Nr. 13  
 Eyck, Brüder van Eyck: S. 49, 67, 72, 77, 300, 305; Kat.-Nr. 106, 247  
 Feré, Pierrot: S. 437; Kat.-Nr. 515  
 Foxton, John: Kat.-Nr. 150  
 Francesco di Domenico Valdambrino: Kat.-Nr. 353, 418  
  
 Gaddi, Agnolo: S. 36; Kat.-Nr. 20  
 Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni Massi): S. 36, 41 f., 44, 69, 72, 242; Kat.-Nr. 258, 259  
 Gerthner, Madern, Kreis des: S. 308; Kat.-Nr. 268  
 Ghiberti, Lorenzo: S. 42, 60 f., 242, 300 f., 303, 309; Kat.-Nr. 260, 368  
 Ghiberti-Werkstatt: Kat.-Nr. 369, 370, 474  
 Giambono, Michele: Kat.-Nr. 21  
 Grassi, Giovannino de': S. 69, 165, 242; Kat.-Nr. 115  
 Guariento, Manier des: Kat.-Nr. 161  
  
 Hans von Judenburg: Kat.-Nr. 371, 372  
 Hans von Tübingen, siehe Meister der Votivtafel von St. Lambrecht  
 Haspel von Biberach, Jerg: S. 282; Kat.-Nr. 320  
  
 Jacobello del Fiore: Kat.-Nr. 27  
 Jacobello dalle Masegne: S. 304; Kat.-Nr. 373, 374, vgl. auch 512  
 Jacquemart de Hesdin: S. 37, 63, 69, 165; Kat.-Nr. 104, 107, 108  
 Jacques de Baerze: S. 304; Kat.-Nr. 375

Jean de Liège: Kat.-Nr. 376

Jean de Rupy: Kat.-Nr. 377

Johannes von Troppau: S. 48; Kat.-Nr. 169

Konrad von Soest: S. 45, 50, 74; Kat.-Nr. 29, 30; siehe auch Kat.-Nr. 100

Konrad von Tiergarten: Kat.-Nr. 192

Limburg, Brüder von: S. 59, 69 ff., 77, 165, 214; Kat.-Nr. 103, 105, 124

Lorenzo di Bicci: Kat.-Nr. 32

Lorenzo Monaco (Piero di Giovanni): S. 36, 41, 60, 72, 242; Kat.-Nr. 33, 167

Martorell, Bernardo: S. 76; Kat.-Nr. 35

Masolino da Panicale: S. 36, 41, 42, 72; Kat.-Nr. 36

Masegne, siehe Jacobello dalle Masegne

Mates, Juan: Kat.-Nr. 37

Meister

— der Altmühldorfer Kreuzigung: Kat.-Nr. 38

— der Anbetung Christi: Kat.-Nr. 39

— Barlaam-Meister: Kat.-Nr. 170

— Bedford-Meister: S. 165 f.; Kat.-Nr. 109—113, 117, 118, 127

— Bertram: S. 304; Kat.-Nr. 40

— des Bielefelder Altares: Kat.-Nr. 41

— des Genfer Boccaccio: Kat.-Nr. 105

— des Bodenseegebietes: S. 243; Kat.-Nr. 42—45

— aux boquetaux: Kat.-Nr. 114, 121

— des Boucicaut (Jacques Coene): S. 37, 70, 165; Kat.-Nr. 116, 117, 128, 130

— der Goldenen Bulle: Kat.-Nr. 174, 175

— der Christine de Pisan: Kat.-Nr. 115

— der Darbringung: S. 73; Kat.-Nr. 46

— der Dernbacher Beweinung: Kat.-Nr. 382 und auch 391, 392

— des Domaltärechens (Andreasaltar): Kat.-Nr. 262

— Esdras-Meister: Kat.-Nr. 170

— Exodus-Meister: Kat.-Nr. 170, 173

— Francke: S. 45, 50, 64, 75; Kat.-Nr. 47

— des Frankfurter Paradiesgärtleins: S. 74; Kat.-Nr. 321

— des Fröndenberger Altares: Kat.-Nr. 48

— der Goldenen Tafel: Kat.-Nr. 76

— der Griggs-Kreuzigung: Kat.-Nr. 49

— von Großlobming: Kat.-Nr. 383, 384, 385; Werkstattkreis: Kat.-Nr. 386

— Hasenburg-Meister: Kat.-Nr. 180, 181

— von Heiligenkreuz: S. 74, Kat.-Nr. 50, 51, 123

— der „Heures des Rohan“, siehe Rohan-Meister

— des Imhoff-Altares: S. 75; Kat.-Nr. 53

— des Stundenbuches der Isabella von Kastilien: Kat.-Nr. 164

— des Jouvenel des Ursines: Kat.-Nr. 105

— der Katharina von Tiegenhagen: Kat.-Nr. 381

— der St. Lambrecht Scheiben: Kat.-Nr. 223, 224

— der St. Lambrecht Strahlenkranz-Maria, siehe Meister des Londoner Gnadenstuhls

— der Votivtafel von St. Lambrecht („Hans von Tübingen“); S. 48, 73, 244, 282; Kat.-Nr. 54, 55, 56, 57, 263, 322



## Meister

- von Laufen: Kat.-Nr. 264
- der Legende des hl. Benedikt: Kat.-Nr. 58, 59
- des Londoner Gnadenstuhls: S. 48; Kat.-Nr. 60—64
- der Lorcher Kreuztragung: S. 305; Kat.-Nr. 382, 391, 392
- Lüneburger Meister: Kat.-Nr. 204
- Mailänder Meister A: Kat.-Nr. 550
- Mailänder Meister T: Kat.-Nr. 551
- St. Markus-Meister: Kat.-Nr. 154
- Maestro de Martí de Torres: Kat.-Nr. 34
- des Martyrologiums: Kat.-Nr. 176, 178
- der Michaeler Plastiken: S. 306; Kat.-Nr. 433
- des Ortenburger Altares: Kat.-Nr. 65
- des Otto van Moerdrecht: Kat.-Nr. 207
- des Niederwildunger Altares, siehe Konrad von Soest
- der Passionstafelchen: Kat.-Nr. 66
- des „Rimini“-Altares: S. 305; Kat.-Nr. 387—389
- Rohan-Meister (Meister der „Heures de Rohan“): S. 72, 165; Kat.-Nr. 52, 118
- des Rosenromans: Kat.-Nr. 130
- des Rudolfs-Bildnisses (Österreichisch, um 1365): Kat.-Nr. 80
- Siebentage-Meister: Kat.-Nr. 170, 172
- Simson-Meister: Kat.-Nr. 170, 173, 174
- Terenz-Meister: Kat.-Nr. 127, 128
- des Ulmer Hochaltares: Kat.-Nr. 67
- des Utrechter Marienlebens: S. 241; Kat.-Nr. 72, 265
- der hl. Veronica: S. 45, 50, 74; Kat.-Nr. 68, 69
- Melec, Juan de: Kat.-Nr. 153
- Michael, Illuminator: Kat.-Nr. 187
- Michele di Matteo da Bologna (auch Della Fornace oder De Calcina): Kat.-Nr. 71
- Michelino da Besozzo: S. 60, 69, 242; Kat.-Nr. 165, 267
- Missaglia, siehe Negroni
- Moser, Lukas: Kat.-Nr. 225—227

Negroni, Petrajolo Negroni da Ello, genannt Missaglia: Kat.-Nr. 549

Negroni, Tomaso Negroni da Ello, genannt Missaglia: Kat.-Nr. 551

Niccolò da Bologna (Nachfolger): Kat.-Nr. 166

Niccolò di Pietro: Kat.-Nr. 74

Nikolaus von Brünn: Kat.-Nr. 185, 188

Parler, Heinrich IV.: Kat.-Nr. 379

Parler, Michael III.: Kat.-Nr. 266

Perral de Cuissel, Hugue: Kat.-Nr. 136

Piero di Giovanni, siehe Lorenzo Monaco

Pisanello, Antonio di Puccio Pisano, genannt il Pisanello: S. 33, 43, 44, 57, 72, 77, 242, 243, 507, 510; Kat.-Nr. 83, 259, 279—284

Scheere, Herman: Kat.-Nr. 148

Siferwas, John: Kat.-Nr. 149

Simone Camaldolese: Kat.-Nr. 167

Sluter, Claus: S. 300, 302, 305; Kat.-Nr. 419, 420

Soest, Konrad von, siehe Konrad

Stefano da Verona: S. 60, 243; Kat.-Nr. 86, 87, 288—292

Taddeo di Bartolo: S. 40; Kat.-Nr. 90, 92, 552

Tieffenthal von Schlettstadt, Hans: Kat.-Nr. 232, 233

Tondi, Jacopo: Kat.-Nr. 507

Valdambrino, siehe Francesco di Domenico Valdambrino

#### Werkstätte

— von Arras: S. 437; Kat.-Nr. 514—517

— von Basel: Kat.-Nr. 527

— Bourges: Kat.-Nr. 215—219

— von Erfurt: Kat.-Nr. 222

— von Nürnberg: S. 308, 439; Kat.-Nr. 524, 525

— von Nürnberg (St. Sebald): Kat.-Nr. 228—230

— Wenzels-Werkstätte: Kat.-Nr. 170—180, 182

— Wiener „Hofwerkstatt“: Kat.-Nr. 234

— Wiener „Hofwerkstatt“, Nachfolge: Kat.-Nr. 235—239

— siehe auch oben unter Beauneveu, Ghiberti und Meister von Großlobming

**VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN HANDSCHRIFTEN**  
nach ihren Aufbewahrungsorten

|   | Kat.-Nr. |
|---|----------|
| ALTENBURG, Stiftsbibliothek, Cod. AB 6 D 4 . . . . .                              | 146      |
| BARCELONA, Archiv der Krone von Aragon . . . . .                                  | 153      |
| BARCELONA, Kathedrale . . . . .   | 152      |
| BASEL, Universitätsbibliothek, Cod. A. II. 1. . . . .                             | 200      |
| BASEL, Universitätsbibliothek, Cod. AN. III. 17. . . . .                          | 202      |
| BERLIN, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett,<br>Ms. 78. D. 12. . . . . | 160      |
| BERLIN, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett,<br>Ms. 78. E. 1. . . . .  | 201      |
| BOLOGNA, Museo Civico, Inv.-Nr. 640 (früher 92) . . . . .                         | 166      |
| BRÜSSEL, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 10.176-78 . . . . .                 | 122      |
| BRÜSSEL, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 10.392 . . . . .                    | 121      |
| BRÜSSEL, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 11.060-61 . . . . .                 | 108      |
| CAMBRIDGE, Corpus Christi College, Ms. 61 . . . . .                               | 147      |
| CAMBRIDGE, Trinity College, MS. B. 11. 7. . . . .                                 | 149      |
| CAMBRIDGE, Trinity College, MS. R. 15. 21. . . . .                                | 150      |
| DARMSTADT, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, H. 101 . . . . .            | 162      |
| DEN HAAG, Koninklijke Bibliotheek, Cod. 76 F 6 . . . . .                          | 164      |
| ERIKSBERG (Schloß), Sammlung Carl Jedvard Frhr. Bonde . . . . .                   | 214      |
| FRANKFURT a. M., Städtische Galerie, St. G. 355 . . . . .                         | 194      |
| GERONA, Bischöfliche Bibliothek . . . . .   | 176      |
| HAARLEM, Stadsbibliotheek, Cod. 184 C 2 . . . . .                                 | 209      |
| HERZOGENBURG, Stiftsbibliothek, Cod. 94 . . . . .                                 | 173      |
| INNSBRUCK, Universitätsbibliothek . . . . .                                       | 195      |
| KLOSTERNEUBURG, Stiftsbibliothek, Cod. 4 . . . . .                                | 189      |
| KOPENHAGEN, Königliche Bibliothek, Gl. kgl. Saml. 79, 2 <sup>o</sup> . . . . .    | 206      |
| KOPENHAGEN, Königliche Bibliothek, Gl. kgl. Saml. 80, 2 <sup>o</sup> . . . . .    | 205      |
| KOPENHAGEN, Königliche Bibliothek, Gl. kgl. Saml. 227, 2 <sup>o</sup> . . . . .   | 211      |
| KOPENHAGEN, Königliche Bibliothek, Ny kgl. Saml. 63, 2 <sup>o</sup> . . . . .     | 128      |
| KOPENHAGEN, Königliche Bibliothek, Thott 415, 2 <sup>o</sup> . . . . .            | 138      |
| KOPENHAGEN, Königliche Bibliothek, Thott, 547, 4 <sup>o</sup> . . . . .           | 142      |
| LONDON, Westminster Abbey, CA (MS) 37 . . . . .                                   | 143      |
| LONDON, Westminster Abbey, o. Nr. . . . .   | 144      |
| LÜNEBURG, Ratsbücherei, Ms. Jurid. 2 . . . . .                                    | 204      |
| LÜTTICH, Universitätsbibliothek, Mr. Wittert 35 . . . . .                         | 210      |
| MONTREAL, Privatbesitz Me. L. V. Randall . . . . .                                | 126      |
| MONTREAL, Privatbesitz Me. L. V. Randall . . . . .                                | 163      |

|  | Kat.-Nr. |
|--|----------|
| MONTREAL, Privatbesitz Me. L. V. Randall . . . . .                                       | 188      |
| NEW YORK, Pierpont Morgan Library, M. 245 . . . . .                                      | 123      |
| OXFORD, Corpus Christi College, MS CCC 394 . . . . .                                     | 145      |
| OXFORD, Exeter College, Ms. 47 . . . . .   | 140      |
| PADUA, Museo Civico, ms. 144 (B. P. 158) . . . . .                                       | 161      |
| PARIS, Bibliothèque de l'Arsenal, Cod. 664 . . . . .                                     | 127      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Fr. 166 . . . . .   | 105      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Fr. 598 . . . . .   | 125      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Fr. 606 . . . . .   | 115      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Fr. 616 . . . . .   | 113      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Fr. 2810 . . . . .  | 117      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Fr. 12.201 . . . . .                                      | 124      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Fr. 13.091 . . . . .                                      | 102      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Lat. 919 . . . . .  | 104      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Lat. 5888 . . . . .                                       | 165      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Lat. 9471 . . . . .                                       | 118      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Lat. 10.538 . . . . .                                     | 116      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Lat. 18.014 . . . . .                                     | 103      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. lat. 3093 . . . . .                            | 106      |
| PARIS, Bibliothèque Nationale, Rothschild 2529 . . . . .                                 | 154      |
| PARIS, Louvre, Cab. des Dessins, RF 2024 . . . . .                                       | 107      |
| SCHWEINFURTH, a. M., Sammlung Otto Schäfer . . . . .                                     | 167      |
| SIDMOUTH, Devonshire, A. Wyndham Payne . . . . .   | 148      |
| STOCKHOLM, Königliche Bibliothek, Cod. holm. A. 75 . . . . .                             | 168      |
| STOCKHOLM, Königliche Bibliothek, Cod. holm. A. 82 a . . . . .                           | 213      |
| STOCKHOLM, Königliche Bibliothek, Cod. holm. V. u. 74 . . . . .                          | 203      |
| STOCKHOLM, Königliche Bibliothek, Cod. holm. X. 118 . . . . .                            | 151      |
| STOCKHOLM, Nationalmuseum, NMB 1792 . . . . .  | 155      |
| TÜBINGEN, Depot der ehem. Preussischen Staatsbibliothek,<br>Ms. germ. quart 42 . . . . . | 207      |
| VENEDIG, Biblioteca Marciana, ms. Lat. X. 381 (2802) . . . . .                           | 159      |
| WASHINGTON, National Gallery of Art, B-13, 512 . . . . .                                 | 184      |
| WIEN, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, B. 64 . . . . .                          | 188      |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 122 . . . . .                             | 139      |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 126 . . . . .                             | 158      |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 338 . . . . .                             | 174      |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 381 . . . . .                             | 186      |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 619 . . . . .                             | 179      |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1169 . . . . .                            | 181      |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1182 . . . . .                            | 169      |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1254 . . . . .                            | 132      |

|   |     |
|---|-----|
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1826° . . . . .        | 141 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1840 . . . . .         | 110 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1842 . . . . .         | 182 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844 . . . . .         | 180 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1850 . . . . .         | 178 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1855 . . . . .         | 109 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1908 . . . . .         | 208 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1910 . . . . .         | 131 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2271 . . . . .         | 175 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2352 . . . . .         | 172 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2537 . . . . .         | 129 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2561 . . . . .         | 119 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2564 . . . . .         | 114 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2568 . . . . .         | 130 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2573 . . . . .         | 137 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2576 . . . . .         | 134 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2591° . . . . .        | 156 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2592 . . . . .         | 120 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2623 . . . . .         | 133 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2627 . . . . .         | 136 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2656 . . . . .         | 111 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759—2763 . . . . .    | 170 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2765 . . . . .         | 185 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2768 . . . . .         | 198 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2780 . . . . .         | 187 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2789 . . . . .         | 177 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2915 . . . . .         | 199 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3297 . . . . .         | 212 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4142 . . . . .         | 193 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 89 . . . . .   | 190 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2614 . . . . . | 112 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2642 . . . . . | 197 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2643 . . . . . | 171 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644 . . . . . | 157 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2652 . . . . . | 196 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 9450 . . . . . | 135 |
| WIEN, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 9470 . . . . . | 191 |
| ZÜRICH, Privatbesitz Dr. L. Caflisch . . . . .                        | 192 |



# VERZEICHNIS DER BILDTAFELN

|                            |                         |
|----------------------------|-------------------------|
| Tafel 1 = Kat.-Nr. 80      | Tafel 40 = Kat.-Nr. 466 |
| Tafel 2 = Kat.-Nr. 435     | Tafel 41 = Kat.-Nr. 531 |
| Tafel 3 = Kat.-Nr. 434     | Tafel 42 = Kat.-Nr. 391 |
| Tafel 4 = Kat.-Nr. 99      | Tafel 43 = Kat.-Nr. 335 |
| Tafel 5 = Kat.-Nr. 17      | Tafel 44 = Kat.-Nr. 409 |
| Tafel 6 = Kat.-Nr. 373     | Tafel 45 = Kat.-Nr. 390 |
| Tafel 7 = Kat.-Nr. 425     | Tafel 46 = Kat.-Nr. 388 |
| Tafel 8 = Kat.-Nr. 75      | Tafel 47 = Kat.-Nr. 348 |
| Tafel 9 = Kat.-Nr. 70      | Tafel 48 = Kat.-Nr. 360 |
| Tafel 10 = Kat.-Nr. 70     | Tafel 49 = Kat.-Nr. 361 |
| Tafel 11 = Kat.-Nr. 73     | Tafel 50 = Kat.-Nr. 395 |
| Tafel 12 = Kat.-Nr. 89     | Tafel 51 = Kat.-Nr. 342 |
| Tafel 13 = Kat.-Nr. 53     | Tafel 52 = Kat.-Nr. 424 |
| Tafel 14 = Kat.-Nr. 60     | Tafel 53 = Kat.-Nr. 50  |
| Tafel 15 = Kat.-Nr. 61, 62 | Tafel 54 = Kat.-Nr. 412 |
| Tafel 16 = Kat.-Nr. 37     | Tafel 55 = Kat.-Nr. 408 |
| Tafel 17 = Kat.-Nr. 34     | Tafel 56 = Kat.-Nr. 385 |
| Tafel 18 = Kat.-Nr. 440    | Tafel 57 = Kat.-Nr. 407 |
| Tafel 19 = Kat.-Nr. 468    | Tafel 58 = Kat.-Nr. 375 |
| Tafel 20 = Kat.-Nr. 453    | Tafel 59 = Kat.-Nr. 334 |
| Tafel 21 = Kat.-Nr. 482    | Tafel 60 = Kat.-Nr. 401 |
| Tafel 22 = Kat.-Nr. 502    | Tafel 61 = Kat.-Nr. 419 |
| Tafel 23 = Kat.-Nr. 501    | Tafel 62 = Kat.-Nr. 420 |
| Tafel 24 = Kat.-Nr. 494    | Tafel 63 = Kat.-Nr. 420 |
| Tafel 25 = Kat.-Nr. 438    | Tafel 64 = Kat.-Nr. 384 |
| Tafel 26 = Kat.-Nr. 461    | Tafel 65 = Kat.-Nr. 389 |
| Tafel 27 = Kat.-Nr. 498    | Tafel 66 = Kat.-Nr. 431 |
| Tafel 28 = Kat.-Nr. 460    | Tafel 67 = Kat.-Nr. 431 |
| Tafel 29 = Kat.-Nr. 510    | Tafel 68 = Kat.-Nr. 421 |
| Tafel 30 = Kat.-Nr. 458    | Tafel 69 = Kat.-Nr. 423 |
| Tafel 31 = Kat.-Nr. 454    | Tafel 70 = Kat.-Nr. 398 |
| Tafel 32 = Kat.-Nr. 462    | Tafel 71 = Kat.-Nr. 416 |
| Tafel 33 = Kat.-Nr. 451    | Tafel 72 = Kat.-Nr. 254 |
| Tafel 34 = Kat.-Nr. 500    | Tafel 73 = Kat.-Nr. 362 |
| Tafel 35 = Kat.-Nr. 469    | Tafel 74 = Kat.-Nr. 397 |
| Tafel 36 = Kat.-Nr. 100    | Tafel 75 = Kat.-Nr. 379 |
| Tafel 37 = Kat.-Nr. 459    | Tafel 76 = Kat.-Nr. 565 |
| Tafel 38 = Kat.-Nr. 400    | Tafel 77 = Kat.-Nr. 566 |
| Tafel 39 = Kat.-Nr. 499    | Tafel 78 = Kat.-Nr. 14  |

|                          |                          |
|--------------------------|--------------------------|
| Tafel 79 = Kat.-Nr. 14   | Tafel 120 = Kat.-Nr. 264 |
| Tafel 80 = Kat.-Nr. 18   | Tafel 121 = Kat.-Nr. 286 |
| Tafel 81 = Kat.-Nr. 16   | Tafel 122 = Kat.-Nr. 273 |
| Tafel 82 = Kat.-Nr. 19   | Tafel 123 = Kat.-Nr. 253 |
| Tafel 83 = Kat.-Nr. 82   | Tafel 124 = Kat.-Nr. 250 |
| Tafel 84 = Kat.-Nr. 4    | Tafel 125 = Kat.-Nr. 247 |
| Tafel 85 = Kat.-Nr. 20   | Tafel 126 = Kat.-Nr. 266 |
| Tafel 86 = Kat.-Nr. 7    | Tafel 127 = Kat.-Nr. 268 |
| Tafel 87 = Kat.-Nr. 7    | Tafel 128 = Kat.-Nr. 105 |
| Tafel 88 = Kat.-Nr. 72   | Tafel 129 = Kat.-Nr. 194 |
| Tafel 89 = Kat.-Nr. 72   | Tafel 130 = Kat.-Nr. 190 |
| Tafel 90 = Kat.-Nr. 47   | Tafel 131 = Kat.-Nr. 103 |
| Tafel 91 = Kat.-Nr. 88   | Tafel 132 = Kat.-Nr. 117 |
| Tafel 92 = Kat.-Nr. 31   | Tafel 133 = Kat.-Nr. 154 |
| Tafel 93 = Kat.-Nr. 46   | Tafel 134 = Kat.-Nr. 106 |
| Tafel 94 = Kat.-Nr. 65   | Tafel 135 = Kat.-Nr. 102 |
| Tafel 95 = Kat.-Nr. 101  | Tafel 136 = Kat.-Nr. 124 |
| Tafel 96 = Kat.-Nr. 538  | Tafel 137 = Kat.-Nr. 113 |
| Tafel 97 = Kat.-Nr. 530  | Tafel 138 = Kat.-Nr. 115 |
| Tafel 98 = Kat.-Nr. 532  | Tafel 139 = Kat.-Nr. 104 |
| Tafel 99 = Kat.-Nr. 528  | Tafel 140 = Kat.-Nr. 118 |
| Tafel 100 = Kat.-Nr. 534 | Tafel 141 = Kat.-Nr. 118 |
| Tafel 101 = Kat.-Nr. 535 | Tafel 142 = Kat.-Nr. 135 |
| Tafel 102 = Kat.-Nr. 479 | Tafel 143 = Kat.-Nr. 116 |
| Tafel 103 = Kat.-Nr. 33  | Tafel 144 = Kat.-Nr. 174 |
| Tafel 104 = Kat.-Nr. 36  | Tafel 145 = Kat.-Nr. 180 |
| Tafel 105 = Kat.-Nr. 417 | Tafel 146 = Kat.-Nr. 204 |
| Tafel 106 = Kat.-Nr. 260 | Tafel 147 = Kat.-Nr. 148 |
| Tafel 107 = Kat.-Nr. 267 | Tafel 148 = Kat.-Nr. 201 |
| Tafel 108 = Kat.-Nr. 291 | Tafel 149 = Kat.-Nr. 157 |
| Tafel 109 = Kat.-Nr. 288 | Tafel 150 = Kat.-Nr. 239 |
| Tafel 110 = Kat.-Nr. 279 | Tafel 151 = Kat.-Nr. 235 |
| Tafel 111 = Kat.-Nr. 259 | Tafel 152 = Kat.-Nr. 313 |
| Tafel 112 = Kat.-Nr. 283 | Tafel 153 = Kat.-Nr. 314 |
| Tafel 113 = Kat.-Nr. 265 | Tafel 154 = Kat.-Nr. 320 |
| Tafel 114 = Kat.-Nr. 258 | Tafel 155 = Kat.-Nr. 323 |
| Tafel 115 = Kat.-Nr. 271 | Tafel 156 = Kat.-Nr. 322 |
| Tafel 116 = Kat.-Nr. 252 | Tafel 157 = Kat.-Nr. 326 |
| Tafel 117 = Kat.-Nr. 272 | Tafel 158 = Kat.-Nr. 324 |
| Tafel 118 = Kat.-Nr. 274 | Tafel 159 = Kat.-Nr. 305 |
| Tafel 119 = Kat.-Nr. 304 | Tafel 160 = Kat.-Nr. 396 |

Rudolhus Archidux Austrie. ⁊ ceteru



1. Österreichisch, um 1365, Bildnis Herzog Rudolfs IV. von Habsburg.



2. Wiener Meister. um 1370—1380 (?). Kaiser (Karl IV. ?).



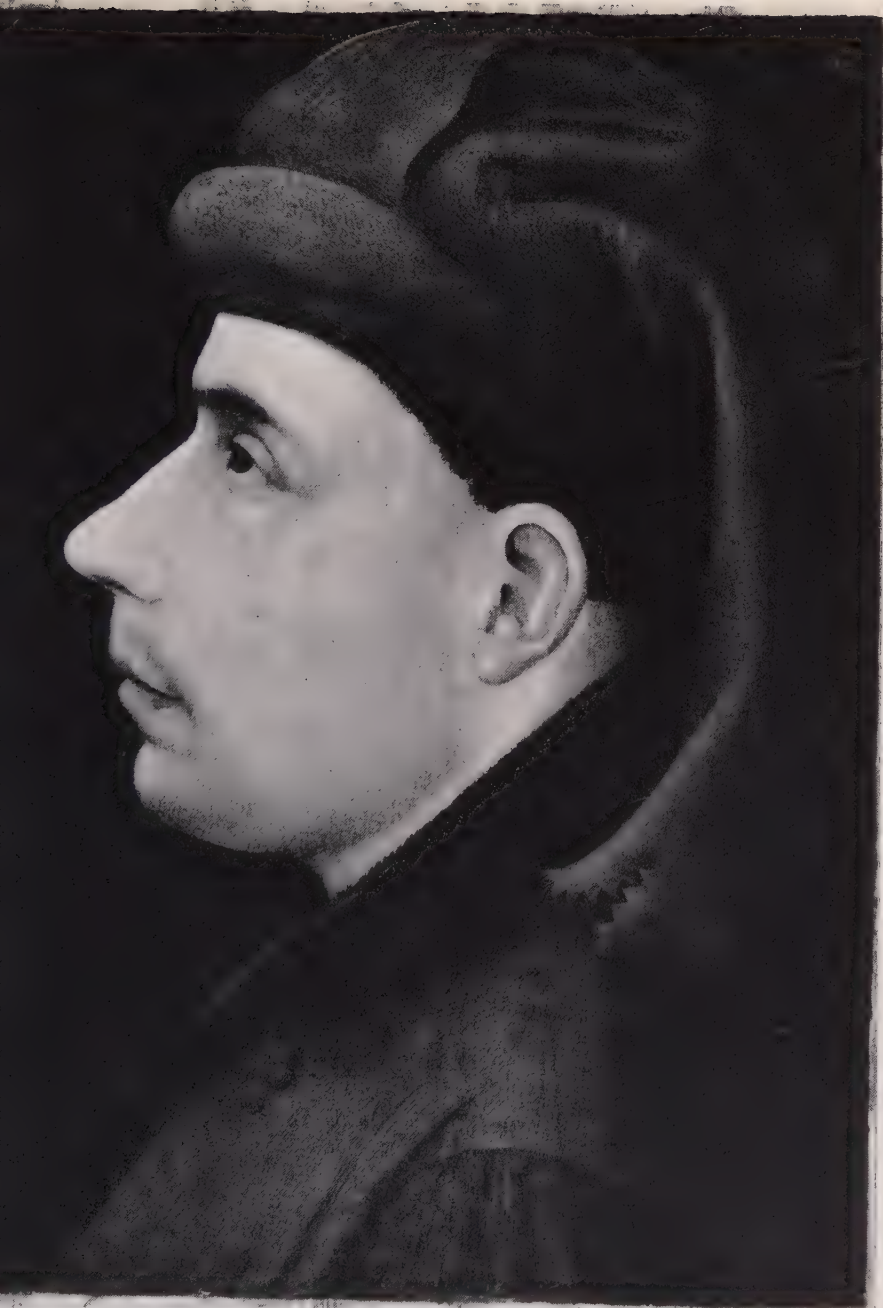


3. Wiener Meister, um 1370—1380 (?), Herzog Albrecht II. von Habsburg





4. Vlämisch, 2. Viertel 15. Jhdt., Bildnis des Herzogs Johann ohne Furcht.



5. Französisch, um 1420, Wenzel von Luxemburg, „der blaue Prinz“.



6. Jacobello delle Masegne, Der Doge Antonio Venier.



7. Südtirol (?), Ende 14. Jhdt., Reliquienbüste des hl. Cassian (?).





8. Nordniederländisch, um 1430, Lysbeth van Duvenvoorde.





9. Flügelaltar aus Schloß Tirol, 1370—1372. Die Stifter Herzog Albrecht III. und Elisabeth.



10. Meran, um 1370—1372, Flügelaltar aus Schloß Tirol.



11. Murtaler Schule, um 1400, Flügelaltar.





12. Süddeutsch (München), 1400-1410, Der Fählertar.



13. Nürnbergisch, um 1420, Der Imhoffaltar.





14. Meister des Londoner Gnadenstuhls, Mitteltafel eines Altars.



15. Meister des Londoner Gnadenstuhls, Flügel eines Altars.



16. Juan Mates, Hl. Sebastian.



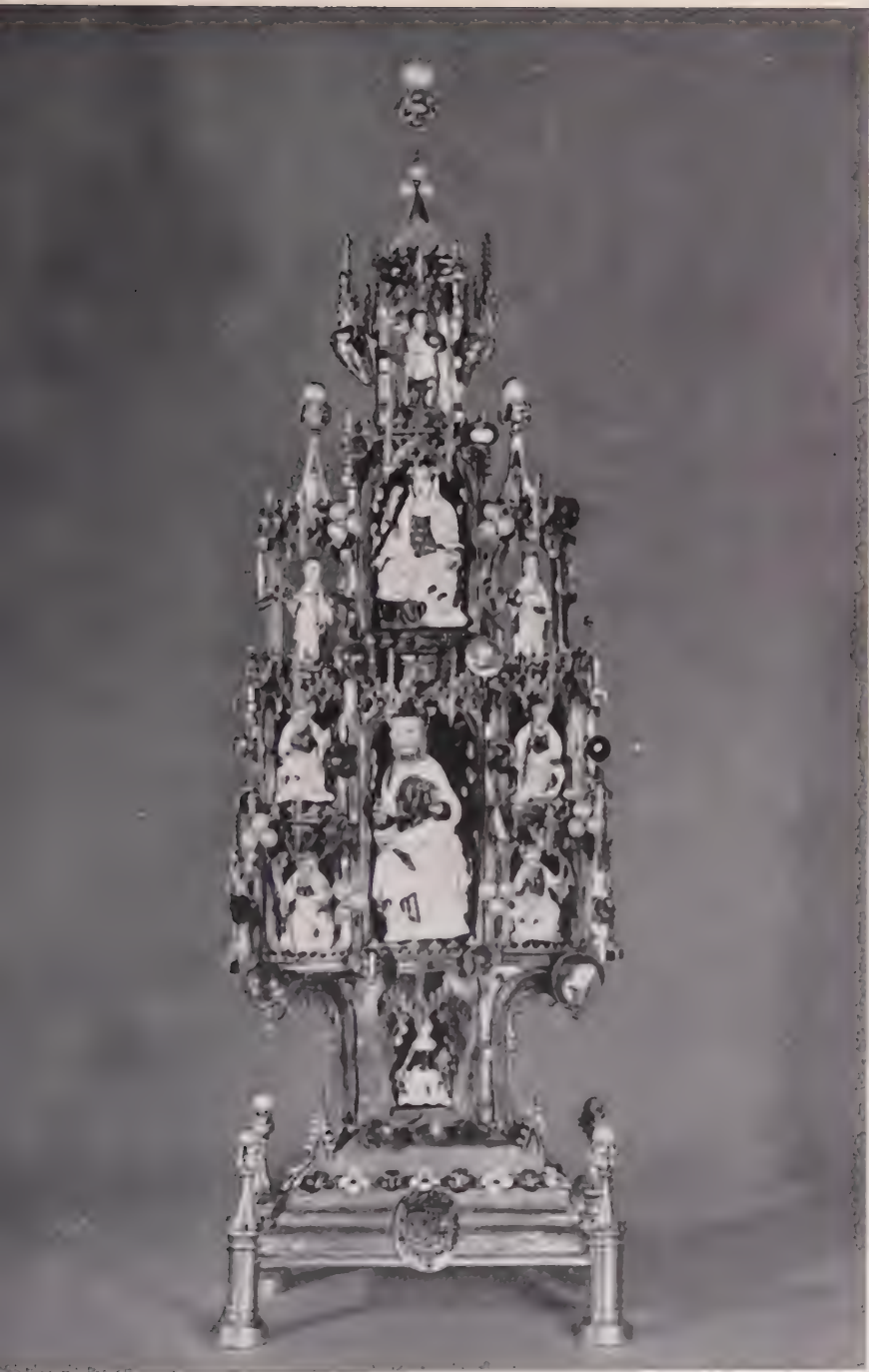


17. Meister „de los Marti de Torres“, Retabel der hl. Barbara.



18. Böhmisches, um 1410—1420 (?), Reliquiar des hl. Blutes.





9. Französisch, Anfang 15 Jhdt. Reliquiar aus der Chapelle de l'Ordre du St. Esprit.



20. Deutsch, Anfang 15. Jhdt., Das Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Reliquienkreuz.



21. Mittelrheinisch, Ende 14. und 15. Jhdt., Reliquienkreuz.



22. Spanisch, Anfang 15. Jhdt., Prozessionskreuz.





23. Spanisch, um 1400, Kreuz.





24. Oberrheinisch (?), vor 1386, Das goldene König Davids-Bild.



25 Basel, um 1430, Dorotheen-Monstranz.



26. Flandern-Burgund (?), um 1425, Meßkelch der Schützen von Gouda.



27. Paris, um 1380, Der „Royal Gold Cup“.



28. Englisch, um 1450, Becher mit Deckel.





29. Utrecht, 1376, Ciborium.



30. Englisch, spätes 14. Jhdt., Der „Studley“-Becher.



31. Deutscher Goldschmied, 2. Viertel 15. Jhdt., Chinesische Seladonschale in gotischer Fassung.





33. Burgund oder Rheinland, 1. Hälfte 15. Jhdt., Der alte Hohenlohesche Hausschmuck.





34. Rheinisch, 2. Hälfte 14. Jhdt., Zwei Goldemail-Medaillons.



35. Frankreich, Anfang 15. Jhdt., Zwei Goldemail-Medaillons.

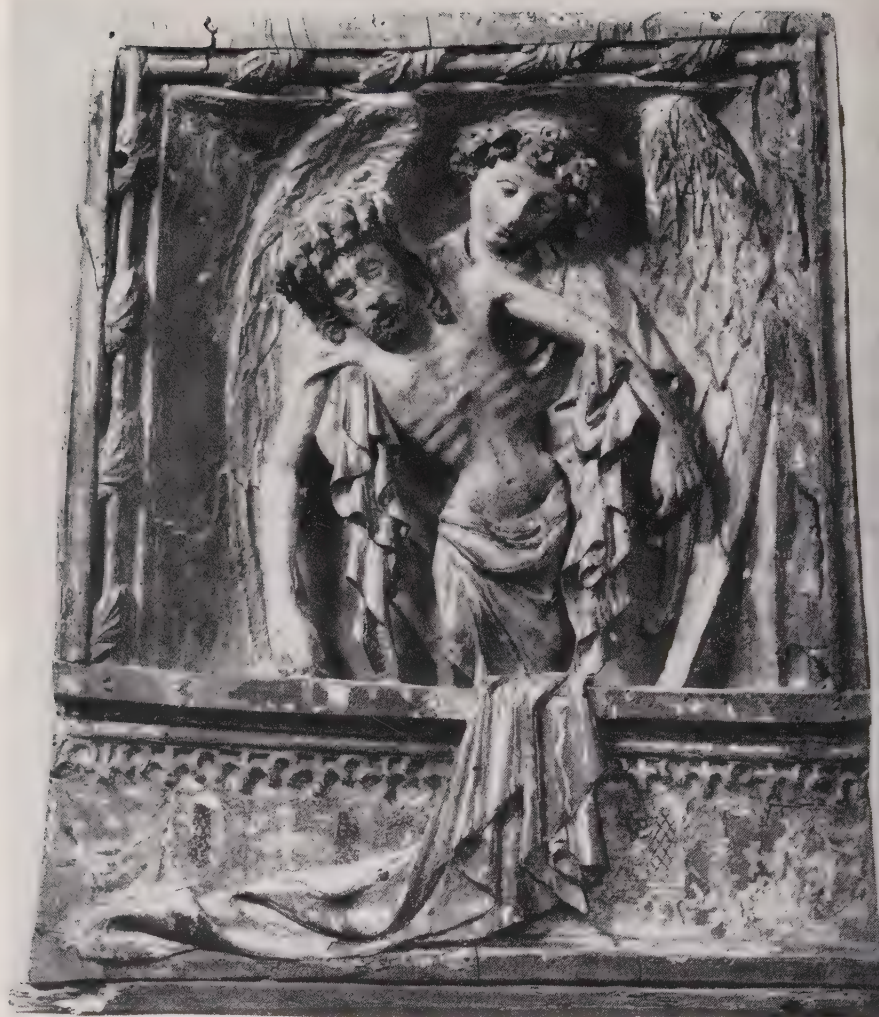


36. Westfälisch, um 1400, „Vera Icon“.





37. Englisch, 1. Hälfte 15. Jhdt., Johannesschüssel.



38. Oberrheinisch, um 1420—1430, „Imago Pietatis“.





39. Paris, gegen 1400, Anhänger mit Schmerzensmann.





41. Frankreich, 15. Jhdt., Gesticktes Triptychon.





42. Mittelrheinisch, um 1425, Lorcher Kreuztragung, Klagegruppe.



45. Bayerisch-Osterreichisch, um 1420: Gruppe der Trauernden unter dem Kreuz





44. Salzburgerisch (?), um 1400, Pietà aus Altenstadt.



45. Mittelrheinisch, um 1420, Marienklage aus Unna.



46. Meister des „Rimini“-Altars, Pietà.



47. Englisch, um 1400, Maria mit dem Jesuskind.





48. Französisch, um 1400. Hl. Märtyrerin.





49. Französisch, um 1400, Maria mit dem Jesuskind.



50. Nordostfranzösisch, Ende 14. Jhdt., Maria mit dem Jesuskind.



51. Deutsch, um 1400, Maria mit dem Jesuskind.



52. Südböhmisch (?), um 1400, Die „Krumauer Madonna“.





53. Meister von Heiligenkreuz, Diptychon, Maria mit dem Jesuskind.





54. Salzburgisch, um 1410—1415, „Schöne Madonna“.



55. Salzburgisch (?), vor 1393, Die Altenmarkter „Schöne Madonna“.



56. Meister von Großlobming, Hl. Johannes.



57. Salzburgisch, um 1390, Hl. Martha.





58. Jacques de Baerze, Hl. Georg.





59. Altbayern, um 1390, Hl. Georg.



60. Oberösterreichisch, Anfang 15. Jhdt., Christuskopf mit Dornenkrone.



61. Claus Sluter, Crucifixus.





62. Claus Sluter, „Pleurant“ vom Grabmal Herzog Philipps des Kühnen.



63. Claus Sluter, „Pleurant“ vom Grabmal Herzog Philipps des Kühnen.





64. Meister von Großlobming, Kniender Engel.



65. Meister des „Rimini“-Altars, Kniender Engel.

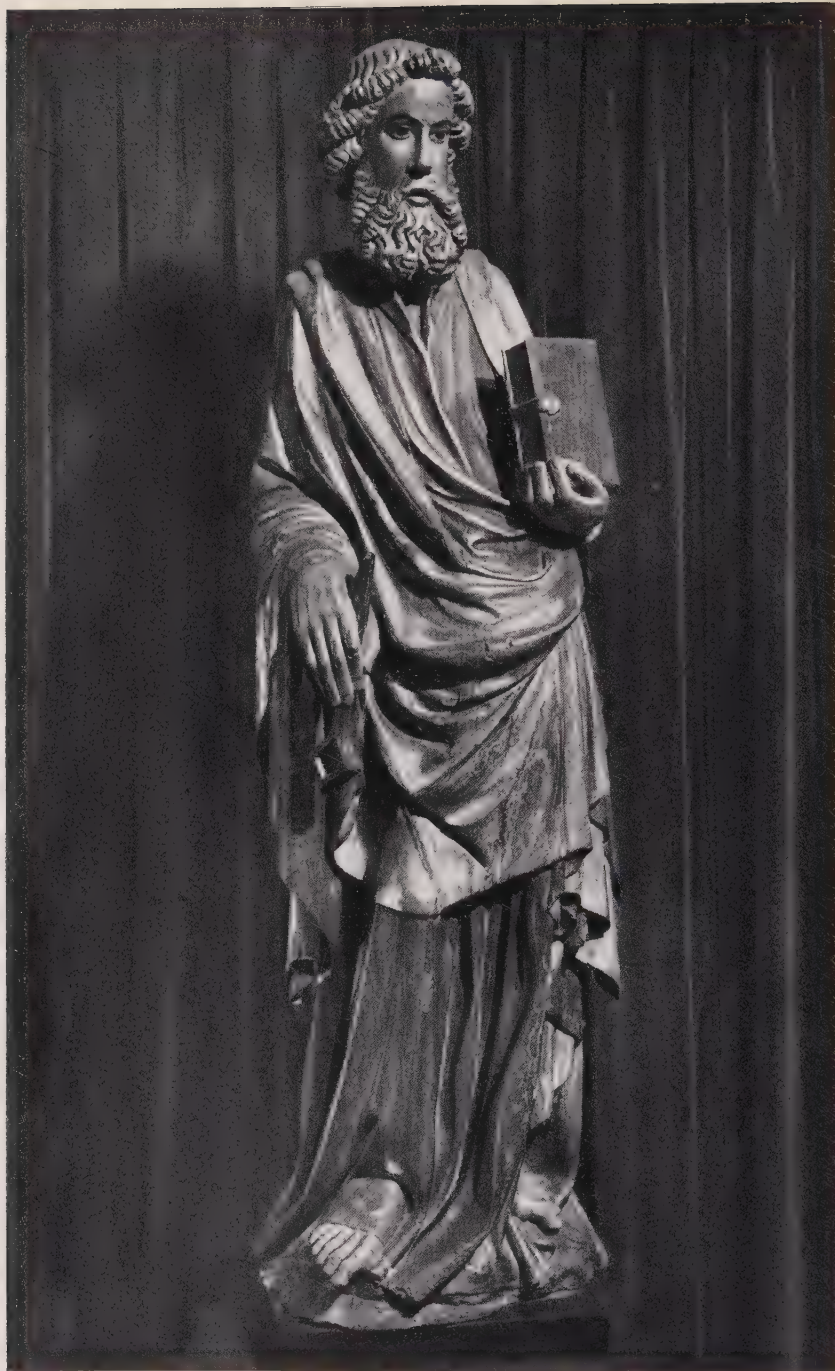


66. Vlämisch, Anfang 15. Jhdt. (?), Verkündigung: Engel.



67. Vlämisch, Anfang 15. Jhdt. (?), Verkündigung: Maria.





68. Spanisch, Ende 14. Jhdt., Hl. Petrus.





69. Straßburger Meister, um 1390—1400, Hl. Paulus.



70. Nürnbergisch, um 1400, Apostel Bartholomäus.



71. Schwedisch, Anfang 15. Jhdt., III. Birgitta.



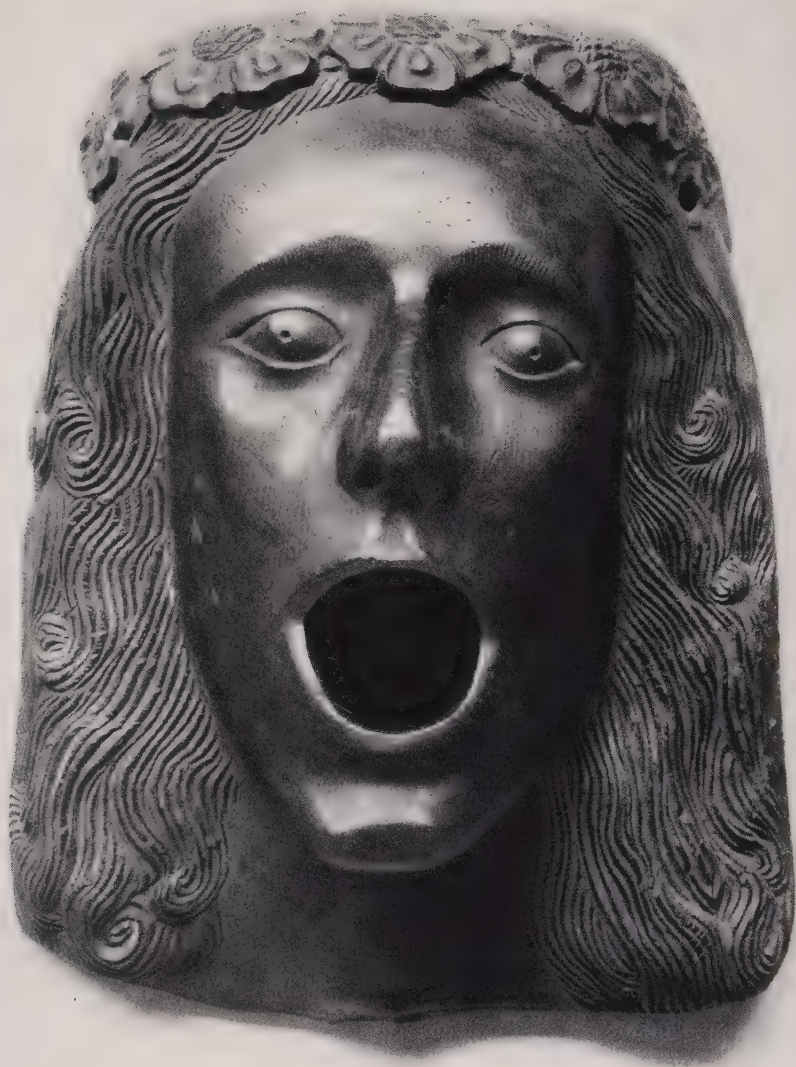
72. Französisch, um 1400, Sitzender Apostel.





73. Französisch, Anfang 15. Jhdt., Kniender Prophet.





74. Nürnbergisch, um 1400, Brunnenmaske.



75. Kölnisch, um 1390, Die „Parlerbüste“.



76. Französische Medaille, um 1400, Kaiser Konstantin der Große.





77. Französische Medaille, um 1400, Kaiser Heraclius.



78. Französisch, Ende 14. Jhdt., Anbetung der Könige.





79. Französisch, Ende 14. Jhdt., Kreuzigung Christi.



80. Französisch, um 1400, Die kleine runde Pietà.



81. Französisch, um 1400, Krönung Mariae.

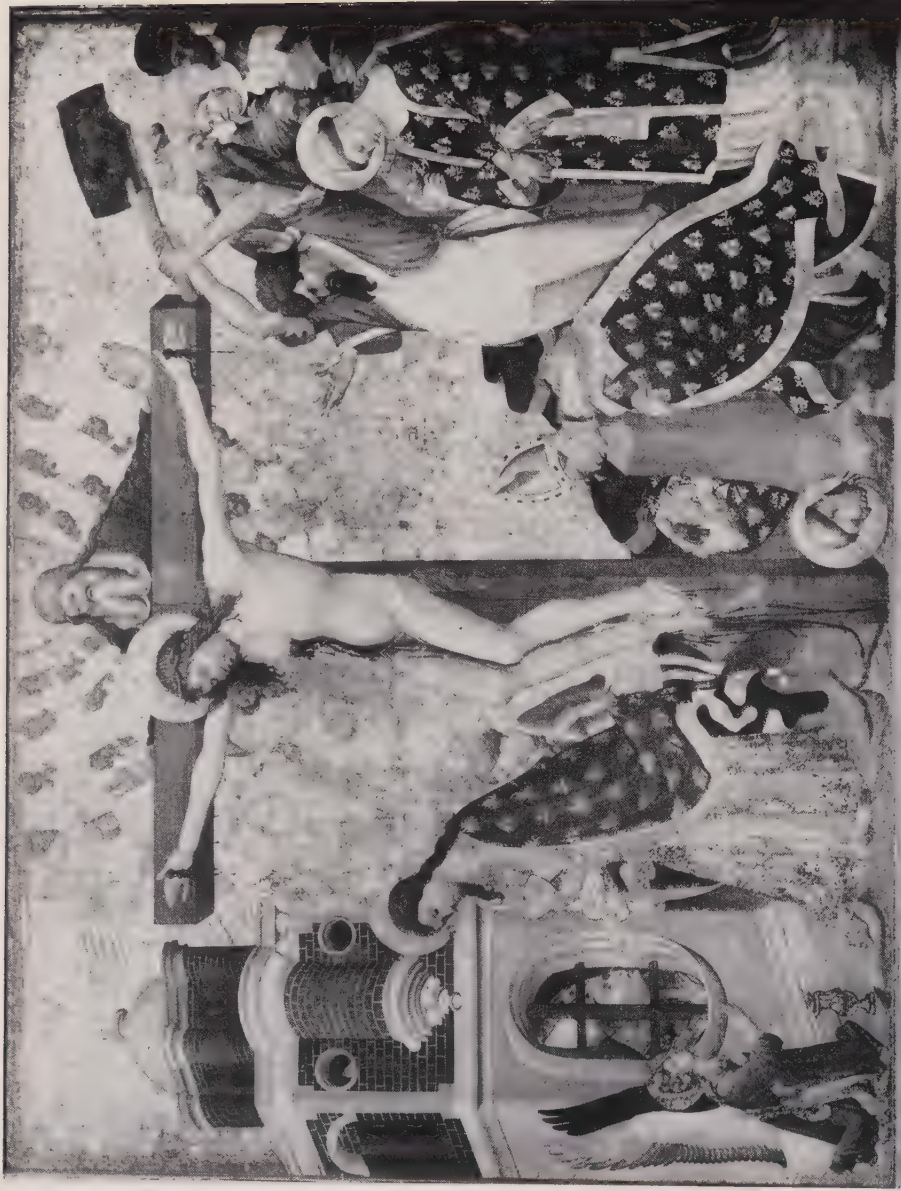






83. Österreichischer Meister, um 1425, Christus in der Trauer.







85. Agnolo Gaddi, Kreuzigung Christi.





86. Böhmisches, um 1400, Verspottung Christi.



87. Böhmisches, um 1400, Kreuzigung Christi.





88. Mittelrheinisch, um 1410, Verkündigung Mariae.





89. Mittelrheinisch, um 1410, Geißelung Christi.



90. Meister Francke, Frauengruppe von der Kreuzigung (Fragment).



91. Straßburger Meister, um 1420, Josephs Zweifel.





92. Konstanzer Meister, Anfang 15. Jhdt., Vermählung Mariae.



93. Meister der Darbringung, Darbringung im Tempel.







95. Westfälischer Meister, um 1400—1420, Der Wernigerode-Altar.





96. Westfalen, um 1410—1420, Leseputzdecke aus Xanten.



97. Deutsch, 2. Hälfte 14. Jhdt., Altartuch aus Lüneburg.





98. Frankreich oder Oberitalien, Anfang 15. Jhdt., Hl. Johannes d. T.





99. Böhmen (?), um 1400, Kaselkreuz.

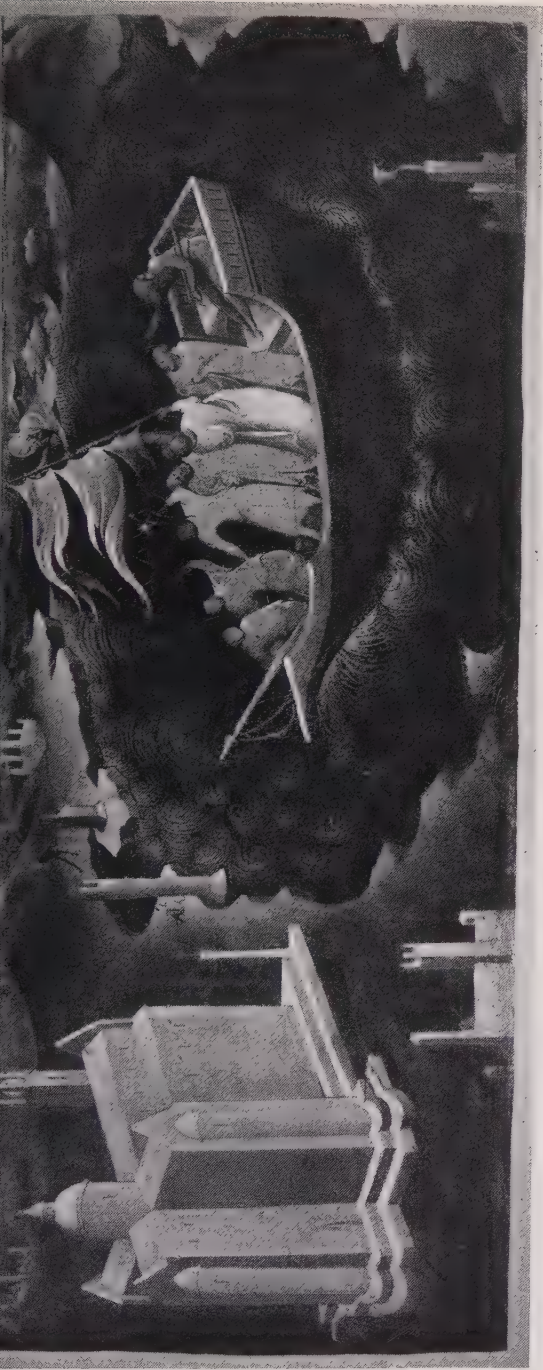




101. Spanien, Anfang 15. Jhdt., Gesticcktes Antependium.







103. Lorenzo Monaco, Der hl. Nikolaus von Bari rettet ein Schiff aus Seenot.





104. Masolino da Panicale, Maria mit dem Jesuskind.



105. Sienesisch, Anfang 15. Jhdt. (?), Sitzende weibliche Figur.



106. Lorenzo Chiberti, Fünf Studien für eine Geißelung Christi.





107. Michelino da Besozzo, Studienblatt mit Anbetung der Könige.



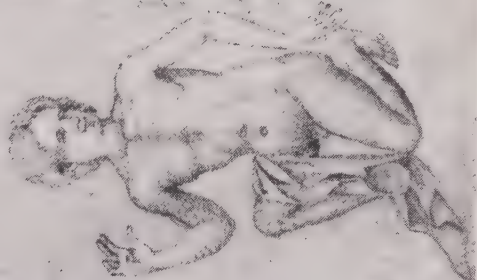
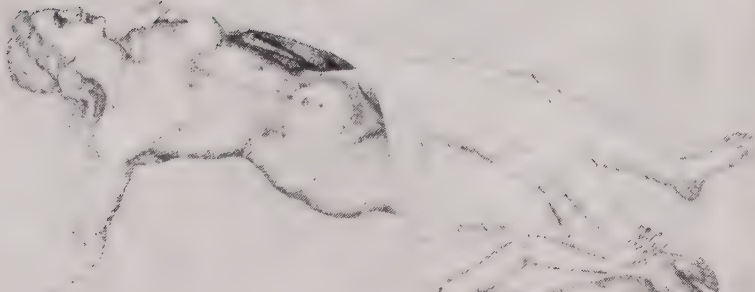
108. Stefano da Verona, Studie zu einer Verkündigung.





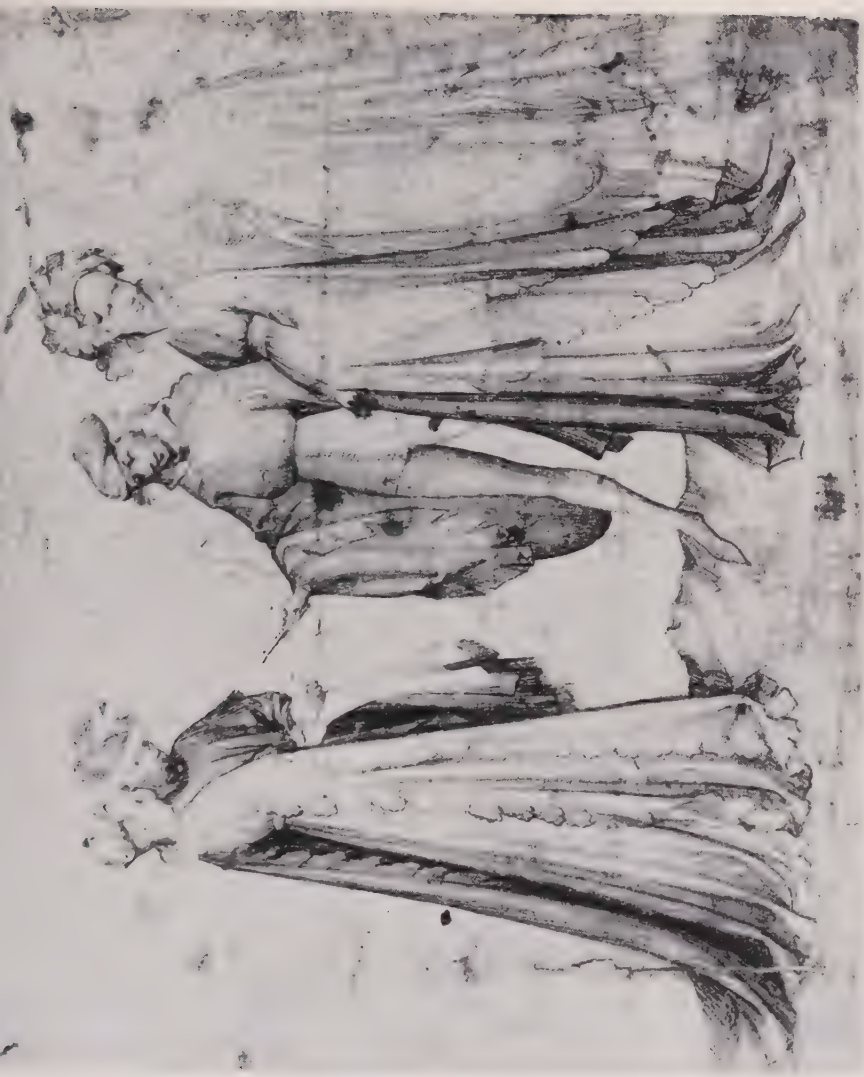
109. Stefano da Verona, Geißelung Christi.





2397





113. Meister des Utrechter Marienlebens (?), Höfische Gesellschaft.





114. Gentile da Fabriano, Modestudie.



115. Oberrheinisch (vorderösterreichisch), um 1415—1420, Skizzenbuchblatt.



116. Französisch, Ende 14. Jhdt. (P), St. Jacobus major.

Sandus Thomas Aplus



1241





118. Österreichisch, um 1420, Der Apostel Johannes.





119. Wien oder Wiener Neustadt, um 1425—1430, Sitzende Maria mit dem Jesuskind.





121. Salzburgisch, um 1430. Halbfiguren der Maria mit dem Jesuskind und des Schmerzensmannes.



122. Österreichisch, um 1415, Die Verspottung Christi.





123. Französisch, um 1400, Drei Darstellungen der Maria mit dem Jesuskind.





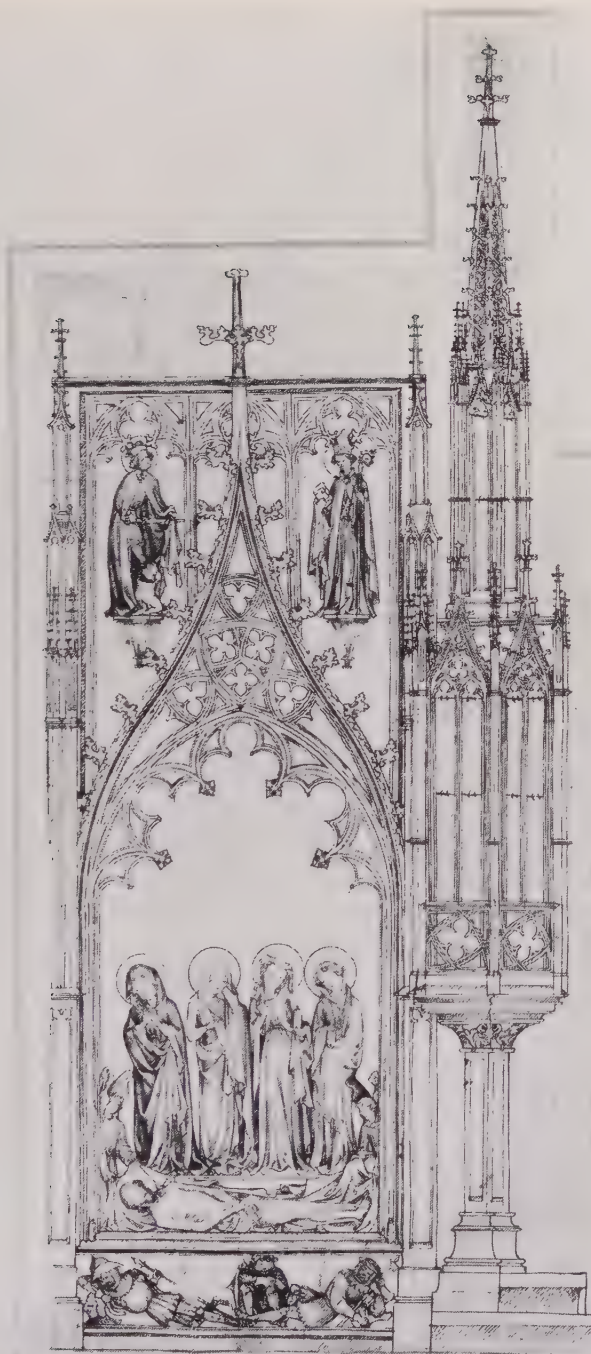
124. Französisch, Ende 14. Jhdt., Tod, Himmelfahrt und Krönung Mariae.



125. Kreis der Brüder van Eyck, Anbetung der Könige.



126. Michael (Parler) von Freiburg, Aufriß des Glockengeschosses der Straßburger Münsterfassade.



127. Mittelrheinisch, um 1420, Hl. Grab und Sakramentshaus.





128. Paul von Limburg, Hl. Hieronymus.





129. Tirol, 1. Viertel 15. Jhdt., Maria mit dem Jesuskind auf dem Throne.



130. Heinrich Aurhaim, Herzog Ernst der Eiserne kniet vor Maria mit dem Jesuskind.



131. Paris, um 1390, Jean de Berry verläßt eine Stadt.





**C**este royaume de castille est tenu pour le plus noble royaume  
 et le plus riche qui soit au monde et est sur le mariage  
 de la mer occide. Car ces illes ne se mer que lon nen  
 puet pas bien sauoir le nombre. Les gens qui habitent  
 en cestui royaume sont appellez castillans et de ce nommet  
 autre eulx mais beaur hommes et femmes selonc  
 leur nation mais tous ont les yeulx moult petis. et ont pou a lante. Et les  
 gens ont lettres qui se levent ressemblent a lettres latines. et parlent une  
 langage qui moult est diuisee des autres langues du monde. La comence de  
 ceste gent est moult diuisee. Car aucuns auoient au soulaui autres ala lu

et est nomen in uero hinc respiciendo  
 alla. **De** hinc me recepit.  
 et ad domum. **Entra** e puer  
 pu. **De** hinc. **X**p's natus est nobis  
 hinc. **De** hinc. **De** hinc. **De** hinc.  
**O**mnibus dicit ad me filio  
 meus es tu ego hodie genui te. p  
 Quare sic. **De** hinc. **S**ponsus dñs  
 p'teres de thalamo suo. **C**eli cu.  
**D**iffusa est grā in labris meis p  
 et ab hinc te de seculu. **C**ruca  
 et. **De** hinc. **De** hinc. **De** hinc.

in iudicio tēpli tui. **M**agnus dñs.  
**D**ucit dñs dñm habitam  
 a p'as et dñabit. **p**s. **D**ñs in  
 dñi tui regi dñi. **V**eritas te  
 et o'ra est et iustitia de celo. **p**s p  
 et. **C**as. **B**eneuolenti dñe terras  
 tuas. **S**ancti sponus. **D**ñs  
**O**mnibus p'teres de thalamo suo.









**M**scendit ad  
 celos sedet  
 ad dexterā  
 dei patris omnipotentis

**M**on te es chieure  
 hier a la dextre  
 dieu le pere  
 tout puissant



**A** leur et la contrée ou les tartars demour-  
 ent premierement. est eue la grant de trig-  
 an. de ceste montaigne parloit les hystoires  
 d'ahvandre la ou il fait mencon des homes  
 l'annages que il avint en ceste contrée de  
 mouvoient premierement les tartars siccome hommes  
 bestiaux qui n'avoient ne for ne loy. De l'en eulien aloi-  
 ent bestes puillans et estoient vilment tenus des autres  
 nations aus quedes il seudoient. **E**n plusieurs na-  
 tions de tartars qui furent homes malgols: l'assemblerent en  
 semble et ordnerent deuctaines et gouverneurs entre  
 eulx. Tant nuerit que il se departirent en sep nations

Et ensuyvra





Quant le  
veneur vou  
dra chacier  
le moigier.  
il li doit que  
raillaunt  
de les chiens  
et non pas querre de la alier.  
coint ou liuer cointe rap!  
dit ou cœ. par les forz et par  
pays ou il li semblera que bestor  
voulz qu'il li deussent et  
tendre les nez et bays la ou il  
li semblera selon les acours de

la forest. et mence leuvers fini  
le boys. car il est posant beste po  
la grant test qu'il porte. et pour  
la grant gresse qu'il acquiesc.  
Tantost les fuyz gaires lon  
gues ment il le fin alier. Et  
joue ce que on ne le fait a for  
ne il na gaires de maulaise.  
ne le veneurs ne de chien en  
la chace. ne men tance. car de  
la nature apert allez parle ca  
veut.



Cy apres deuse comment le bon veneur doit chacier et prendre le dam a force.

chose et dist pitoyable d'u dire l'amour  
de ton am q'au d'iligement.

*Allegorie*

**E**c que l'autote dit que il doit secou-  
rir ses loiauls compaignons d'armes jus-  
ques en enfer pour ne entendre la benoi-  
me de ihu crist qui t'ua lors les bones  
ames des sains patriarches & prophetes  
qui oulms estoient. Et par exemple  
dit le bon esprit t'ua a for toutes vertus  
et avoir l'art de si come le dist e. phelippe



**C**admus moult ame et prier  
et sy disciple autouffier  
Soient de ton air la fontaine  
Gaigna du seigneur agunt peme

*Allegorie*

**C**admus fu en moult noble home et

for du thebes qui ate fu de moult grant  
rendme le seigneur p'rie et lui meisme fu  
moult liex et de grant science et pour du  
la fable q' il donna le seigneur ala fontaine  
cest aentee science & sagesse qui touffier  
font. le seigneur est note pour la peme : tui  
uul qui couent aleffluent d'ontre ame  
qui ait sece atque et de la fable que il  
maisme deunt seigneur qui est aentee  
q' il maisme et tui seigneur des autres deunt  
e. heule d'ur othea q' le bon chlier soit ame  
et honorer les deus lettres qui sont fonde-  
entrees. Ace propre dist au seigneur a alquid  
honore sapie et la fontaine p'le maisme

**C**admus qui donna le seigneur ala fontaine  
q' le bon chlier dit ame pour ne entendre la  
note g'uant de ihu crist q' d'ora le seigneur  
gaigna la fontaine cest la vie de cest mox q' il  
pissa agunt peme & agunt tuiual d'ot il ot p  
force d'ontore. q'at il l'effluent au m' seigneur si  
ame dit fut eonias







**E**ius in adiuto-  
rium meum in  
tride.

**D**omine ad adiuuan-  
dum me festina.

**G**loria patri et filio: spi-  
ritui sancto.

**S**icut erat in prima pro-  
phetia et semper et in secu-  
la seculorum amen alla.

**E**nt. **A**ngelus.  
**A**ngelus spiritus:  
mentes mouim iulita un-  
ple superna gracia que tu  
ora si preora.

**M**emento salutis auc-  
tor: quia mihi quondam corpo-  
ris exultata uirgine nasci-  
do formam sumptens.

**A**na mater gire mater  
nunc tu nos ab hoste protege  
et hora mortis suscipe.

**G**loria tibi domine qui  
natus es de uirgine cum pa-  
tre et sancto spiritu in san-  
ctissima secula. amen. ant.

**M**emento salutis auc-  
tor: quia mihi quondam corpo-

**G**ratias uir qui no-  
labit in consilio  
improborum et in uia pecca-  
torum non stetit et in carce-  
ra pestilencie non sedit.

**S**ed in lege domini uo-  
luntas eius et in lege eius  
meditabitur die ac nocte.

**E**t erit tamquam li-  
gnum quod plantatum  
est secus decursus aquarum



140. Paris, um 1418—1420 (Rohan-Meister), Verkündigung Mariae.





141. Paris, um 1418—1420 (Rohan-Meister), Leichnam Christi mit Maria und hl. Johannes.



**D**omine labia  
mea aperies  
Et os meum

142. Südostfrankreich, Ende 14. Jhdt., Verkündigung Mariae.





143. Paris, um 1410 (Boucicaut-Meister), Maria mit dem Jesuskind und Engeln.



incipit aurea uni  
la imperatorum con  
stitutionum. et pri  
mo inuocatio ad sum  
mum creatorem. &



omni  
potens  
pater  
deus  
spes  
vni

uersumundi. Qui celi  
fabricator. ares qui  
regitor orbis. Tu po  
puli memor. esto tu  
i sic mitis aualco. **I**  
prospice ne grami  
faciat ubi regnate  
rimis. Imperat aut  
to leges dictante ne  
gera. Sed potius  
tute tu quem dili  
gis huius. Cesaris  
insignis liatoli de  
us alme munstra

ut valeat ductore  
pio per amena vir  
da. florentium sepe  
nemonum sedesq  
iratas. Ad iatres  
initare pros ubi se  
mina vite. Quini



animantur aqua  
a fonte supno. Den  
ficata seges spinis  
mundatur a temp  
tis. Ut messis que  
at esse dei metaq  
fuitur. Maxima ce  
tenum cumulare  
per horrea fuctur

semper accende vt saluato  
ris mundi stella famlante  
manifestata natiuitas me  
ribus eorum reueletur i cre  
cat. Peundem. Inephia do.



Et ad  
neut  
dñate  
dñs et  
regni  
imau  
eius et  
ptas i  
mipui  
ps. de  
iudici

tuum regi da et iusticiam qua  
filio regis. Glā pñ. Dñe fcs  
louatns. Glā marcell. Cau.

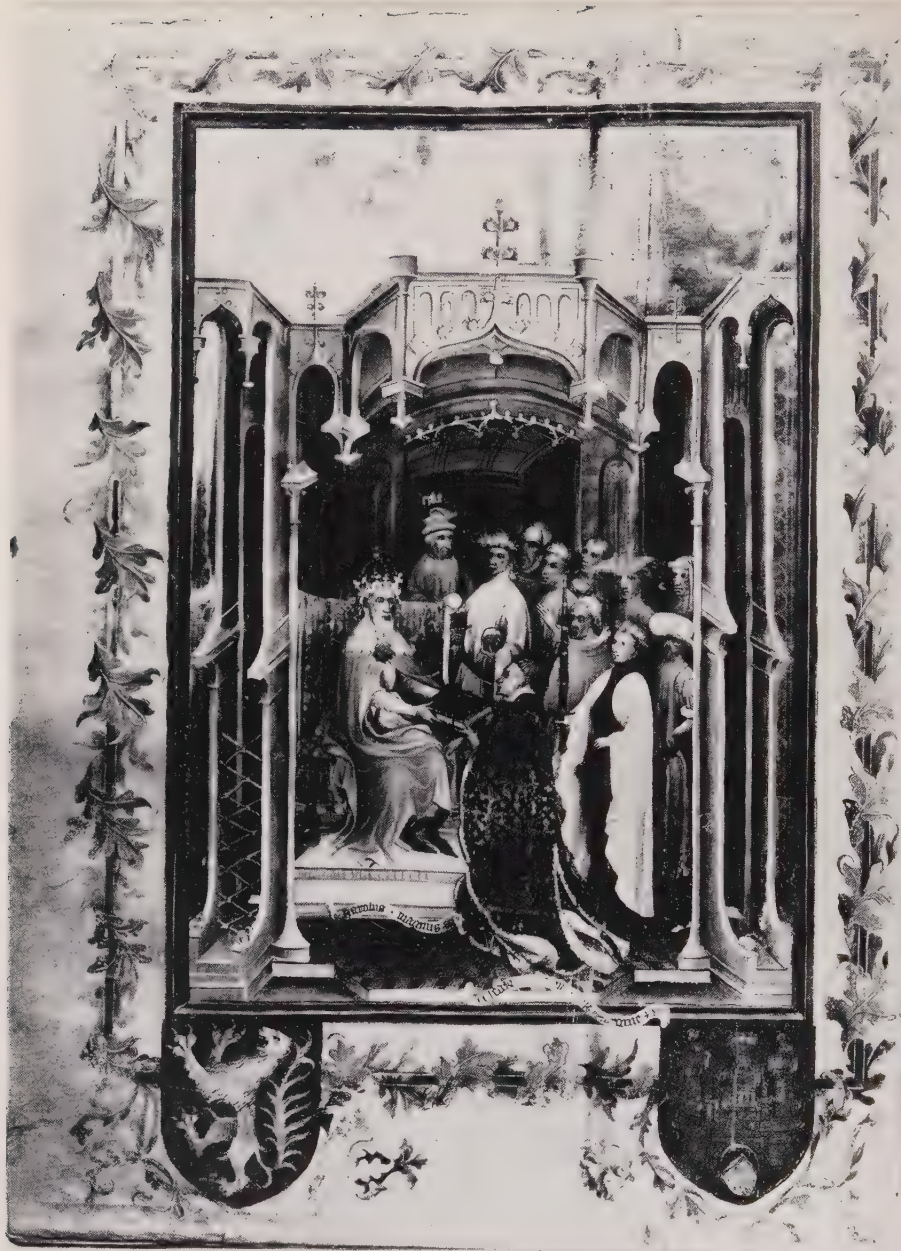
**D**eus qui hodie  
na die vngentium  
tuum gentibus stella du  
ce reuolasti concede pñus  
vt qui iam te exide egno  
nimus vltq ad recipian  
dam spem tue celsitudin  
pducamur. Peundes. le  
urge ihylare pñe. le  
lummare iherlm qñ  
venit lumen tuum i glā  
domini super te orta ē. Qñ  
ecce tenebre expectent tiam  
i caligo iplos sup te aures  
auertit dominus et glori  
eius intē videbitur. Et am  
bulabunt gentes illumine

mo i reges in splendore or  
tus tui. leua incunū ocn  
los tuos i vide omnes isti  
congregati sunt venient  
tibi. Alii tui delonge ven  
erit et filie tue de lacte sur  
gent. Tunc videbis i afflu  
es et mirabitur i dilatabit  
cor tuum quando consula  
fuerit ad te multitudo ma  
ris fortitudo gentium ue  
nerit tibi. Invidacia ca  
melorum operiet te. dñs  
medary iudayi et epha  
Omnes de laba venient a  
rum et tñus deferentes et  
laudem domno annuncian  
tes. vs. O aqnes de laba i

venient aurum i tñus deferē  
tes et laudem domno annun  
antes. V Surge illummare  
iherlm quia glā dñi sup te or  
ta est. Alla. V Idonius stel  
lam eius inouente et uenit  
cum mulieribz adorare dñm.

**P**la. Festa ē omnis ianuas  
Imms. matheus  
natus esset ihu i n  
iherlm iude iudicis  
herodis regis ecce magi a  
orientē venerunt iherlm  
dicentes. A ibi est qui nāt  
est rex iudaym. Vidimus  
enim stellam eius i orientē  
et venimus adorare eum  
Audieris autē herodis rex





146. Lüneburg, um 1405, Verleihung des Sachsenrechtes durch Karl den Großen an Herzog Widukind.



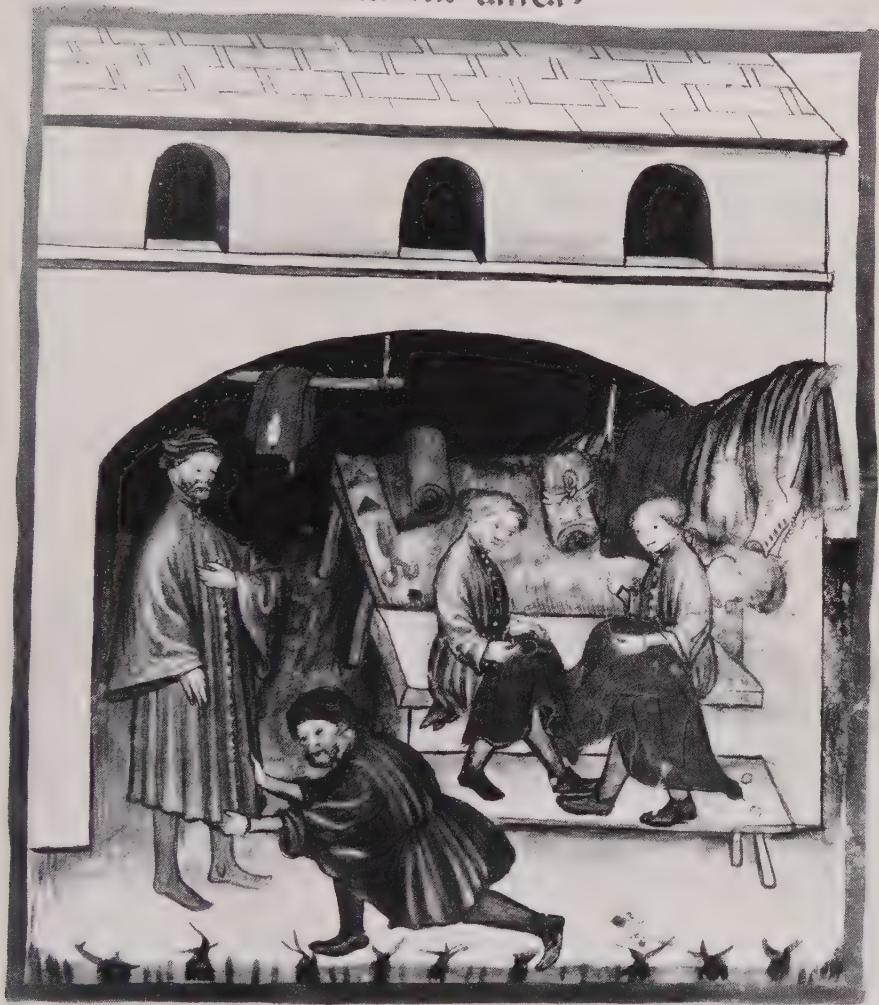
147. England (Herman Scheere ?), Anfang 15. Jhdt., Kanonblatt.



Dis ist der Jacob von Chanaan den Isaac der aller linge  
hat für Egypten land zu sinen sin Joseph en



# Vestis linea.



Vestis de lana oplo. car. sic. m<sup>o</sup>. Electio de p<sup>o</sup>ib; mari 7 suffu. uuuam. educit calore. Necini  
ad in<sup>o</sup>: caloris. Remo nati ei ueste de lino subens ei. Quid g<sup>o</sup>at facit calore. Coucit  
fir. decreptis. hyeme 7 septentrionalib;.



150. Wiener Werkstatt, nach 1400, Verkündigung Mariae.





151. Wiener Werkstatt, um 1390, Geburt Christi.





152. Böhmischemährisch, um 1410, Ruhe der hl. Familie auf der Flucht.



153. Böhmischemährisch, um 1410, Hl. Hieronymus.





154. Jerg Haspel von Biberach. Der hl. Bernhard wird vom Gekreuzigten umarmt.



155. Oberdeutsch, um 1410, Christus in der Kelter.





156. Meister der Votivtafel von St. Lambrecht, Verkündigung Mariae.



157. Österreichisch, 1410—1420, Pietà aus dem Stift Lambach.





158. Oberdeutsch, um 1410—1430, Hl. Christophorus.



159. Bayerisch, um 1410—1425, Hl. Dorothea mit dem Jesuskind.





160. Nürnbergisch, um 1380, „Brunner-Hansel“.

WIEN 1962



EUROPÄISCHE KUNST UM 1400









CORPUS:611917



KT-530-665

